Gh. MACARIE

Între literatură şi arte plastice

TRINITAS

GHEORGHE MACARIE

•

ÎNTRE LITERATURĂ ȘI ARTE PLASTICE

Scanned with OKEN Scanner

© TRINITAS

Redactor : Emanuela Maria Macovei

Tehnoredactor : Adrian Leon

ISBN 973-9272-16-9

Scanned with OKEN Scanner

GHEORGHE MACARIE

ÎNTRE LITERATURĂ ȘI ARTE PLASTICE

TRINITAS

Editura TRINITAS
Iași - 1998

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL I

MONUMENTE

Scanned with OKEN Scanner

ANTICIPÂND STILUL EPOCII LUI ȘTEFAN CEL MARE - BISERICA SFÂNTA TREIME DIN SIRET

Așezată pe dealul Sasca, una din acele ridicături medii ce înconjoară nivelul de locuire al Siretului (una dintre ele numită nu fără temei *Ruina*, are aproape 400 m) și care ascund încă tainele unor foste, de demult cetățui de piatră sau întărituri înconjurate de simple palisade - taine care în urma sondajelor arheologice din ultimul timp au început să fie desconspirate, fie și parțial, biserica *Sfânta Treime* sau *Troița* cum îi mai spun bătrânii localnici a intrat în istoria noastră, în ciuda modestiei sale exterioare și interioare, drept cel mai vechi și mai important monument păstrat al orașului Siret, dar și unul dintre cele mai însemnate ale țării. Din păcate, lipsa documentelor dar și stadiul nu prea avansat al cercetărilor istorice și arheologice care au atins în ultimul timp doar tangențial Siretul, încadrează și acest impresionant edificiu, atât de important pentru constituirea primului nostru stil național, în conul de penumbră al incertitudinilor. Când și de cine a fost construită - sunt două întrebări la care nici astăzi nu se poate răspunde cu certitudine.

La 1 mai 1384 voievodul Petru Mușat menționa Siretul, care este de presupus că fusese amintit și în alte acte, de vreme ce o cronică franciscană se referea la el în 1340. La această dată Siretul, ca și Suceava și diferite localități moldovene, era o aglomerare urbană care, ca și alte viitoare orașe ale Moldovei , era locuit în afară de români și de coloniști sași sau armeni. În ultimele decenii ale secolului al XIV-lea se ridica aici o mănăstire a călugărilor dominicani și o alta a celor franciscani, pe baza activității cărora se înființează în 1371 episcopia catolică pentru care papa, care își puse mari speranțe în catolicizarea moldovenilor, confirmase episcop la 9 martie 1371, pe Andrei Wasillo din Cracovia. În acele vremuri tulburi, de mare nesiguranță din cauza atacurilor tătare, când vecinătatea unui stat puternic ca Polonia catolică nu putea fi trecută cu vederea, Lațcu Vodă, ca și Nicolae Alexandru Basarab - domnitorul Munteniei, trecuseră de formă la catolicism deși ceilalți membri ai familiilor păstrau tradițiile ortodoxe ale pământului - domnitorul însuși avea să fie înmormântat, în legea țării, în biserica *Sfântul Nicolae* - necropola domnească a mușatinilor, de la Rădăuți.

Să fi construit între 1365-1374, Lațcu Vodă sau vreunul din membrii anturajului familiei sale, biserica *Sfânta Treime*, ca o capelă a curții domnești ridicată în apropiere este o opinie vehiculată de tradiție dar neconfirmată de documente istorice. Mai sigur s-ar proba părerea susținând construirea ei în timpul domniei lui Petru Mușat (1375-1391) - perioadă de avânt economic, intense schimburi comerciale și frecvente

Scanned with OKEN Scanner

contacte diplomatice. Poate că *Sfânta Treime*, ridicată pe când Siretul era încă capitală a Moldovei sau împărțea această glorie cu Suceava, va fi fost construită ca o revanșă necesară față de clădirile - credem mai impunătoare - ale mănăstirilor catolice *Sf. Ioan* și *Sf. Fecioară* de pe cealaltă colină, opusă Sascăi reședinței domnești, deal unde și astăzi, perpetuând poate tradiția, se ridică o solidă și spațioasă biserică catolică și una mai mică - evanghelică - ambele aproape de actualul cimitir catolic în al cărui zid se află încastrate șase din cele treisprezece pietre funerare găsite în secolul trecut între ruinele posibile ale unuia din cele două edificii catolice ale secolului XIV... [1].

Biserica *Sf. Treime*, de mici dimensiuni (16,50 m x 11 m), construită din piatră nefasonată, are împărțirea clasică a planului triconc (pronaos, naos, altar) plan pe care acest edificiu îl consacră și de la care se revendică, prin treptată evoluție, în arhitectură un adevărat stil național, ajuns la strălucire în secolul următor, sub Ștefan cel Mare.

Biserica are două încăperi - cea a pronaosului mic, dreptunghiular și cea a naosului (mai mare) prevăzut cu cele trei abside semicirculare în interior și exterior - două ale naosului și cealaltă, a altarului. În naosul despărțit, ca și în viitoarele biserici ale lui Ștefan cel Mare, printr-un perete, de pronaos, se accede pe o ușă, având în partea ei opusă, vestică, o alta prin care se intră direct de afară. Ca și biserica *Sf. Nicolae* a episcopiei Rădăuților, *Sf. Treime* din Siret nu are turlă. În locul ei, în interior, apare o calotă cu pandantivi. Bolta pronaosului este în semicilindru. Sistemul de construcție rememorează tradiții ce decurg din sistemul de construcție al bisericilor sârbe de pe valea Moraviei - sistem răspândit în întreaga lume balcanică [2].

Exteriorul pereților, poate ușor înălțați de-a lungul unor refaceri periodice și târzii, are un aspect arhaic, chiar monoton; îl salvează oarecum de la înfățișarea ternă, ornamentația. Absidele sunt împodobite cu arcaturi ce pornesc de la soclul puțin înălțat al bisericii (pilaștrii subțiri, prevăzuți sus cu arcuri semicirculare, toate împodobite cu discuri ceramice simple. Aceeași ornamentație, de discuri dispuse pe două șiruri în friză, implicând în spațiu dintre ele cruciulițe, și ele de ceramică (întreaga bandă ornamentală fiind delimitată deasupra și dedesubt de două șiruri de cărămizi și ele smălțuite) o găsim deasupra arcaturilor, în zona superioară, de jur împrejurul pereților, cu discontinuități datorate muchiilor zidurilor. Aceeași podoabă de discuri dispuse rigid într-un dreptunghi fără o latură, încadrează partea de sus a unor ferestre deosebit de înguste (una la pronaos, câte una în dreptul celor trei abside). Deasupra ușii de intrare în biserică un lintel greoi de piatră va susține un arc (în interiorul căruia se află icoana de hram) împodobit, la rândul lui și el cu același decor de discuri de ceramică. Sunt elemente ornamentale care anticipează pe acelea ale edificiilor eclezi-astice din sec. XV-XVI din Moldova, dar sunt departe de zvelțețea și eleganța acestora.

Planul triconc al bisericii, sistemul de construcție (piatră alternând episodic, deasupra arcaturilor, cu puțină cărămidă), precum și plastica fațadelor (mai precis împodobirea celor trei abside) constituie elementele de bază ale unui tip de biserică care se va completa în evoluția lui, pentru a ajunge la acele superioare realizări de după 1490 ale epocii lui Ștefan cel Mare; oricum modestul edificiu de la Siret va constitui pentru acestea punctul de plecare și de referință. O zvoniță cu clopote înlo-

Scanned with OKEN Scanner

cuiește turnul-clopotniță așa cum îl găsim ilustrat, un secol mai târziu, în incinta edificiilor ecleziastice ale marelui voievod, la *Sf. Ioan* de la Piatra Neamț.

Este dificil să ne imaginăm interiorul acestei biserici în vremea ctitoririi ei sau după aceea. Firește, va fi fost, așa cum este și acum - auster. Iconostasele cu bogăția lor de icoane și cadre aurite se vor generaliza, sub influența rusă, un secol mai târziu, pentru a presupune că va fi existat vreunul de la târnosirea bisericii. Actualul iconostas, poate înlocuind altul mai vechi, era destul de înnegrit de fumul lumânărilor pentru ca să fie curățat și reparat în 1841 pe cheltuiala unui evlavios siretean mai înstărit - negustorul Panait Goraș [3]. Odoarele și cărțile - manuscrise prețios legate - dacă vor fi fost într-o epocă aspră și instabilă cu dese schimbări și certuri pentru domnie între membrii unei familii între care unii înclinau prin daniile făcute spre celelalte ctitorii de pe dealul opus, al edificiilor ecleziastice catolice - se vor fi împrăștiat, fără a fi, se pare, înlocuite de alte șiruri de donatori generoși cu noi ambiții ctitoriale... După moartea Margaretei (1398), mama lui Petru Mușat, curtea domnească din apropiere este rareori frecventată, capitala fiind mutată la Suceava; dezinteresul se răsfrânge în mod firesc și asupra bisericii, odinioară capelă a curții. Mușatinii înșuși aleg ca loc de veci nu rezistenta dar mica biserică a Siretului, ci ctitoria mai încăpătoare și mai adecvată a lui Bogdan Vodă de la Rădăuți.

Întreținută de localnici, *Sfânta Treime* se menține ca biserică ortodoxă principală a târgului (în afara alteia de lemn - pe locul actualei *Sf. Ioan Botezătorul* din centru), în timp ce vechea reședință domnească se ruinează, dăinuind în cele din urmă numai în amintirea locuitorilor cartierului Sasca. Dacă cele spuse acum o sută de ani de istoricul local VI. Prelicz erau adevărate - ruinele castelului domnesc mai erau vizitabile la jumătatea secolului al XVIII-lea, iar gospodarii târgului mai trăgeau încă din el, spre 1883, pietre pentru rosturile caselor lor.

Și totuși fără prea multă fantezie, apelul romanțios la ficțiune fiind mai adesea mistificator în reconstituirile istorice, ne putem imagina viața bisericii *Sf. Treime* după o perioadă de vârf - perioadă care începe să apună în ultimii ani ai secolului XIV. Departe de o mamă autoritară, *mater nostra dilecta et honorabilis* cum o numeau fiii ei, dar mai ales de disensiunile între siretenii - reprezentanți ai celor două confesiuni - Petru Mușat construiește în Suceava biserica Mirăuți, dar aceasta nu înseamnă că în locașul de pe dealul Sasca nu s-au citit moliftele de încoronare a lui Petru Mușat sau poate în anii zbuciumați ce urmează și ale altui domn. Deși curtea domnească este mutată la Suceava, Siretul are, totuși, cel puțin pentru o vreme, regimul de a doua capitală ... Rolul bisericii *Sfânta Treime* este luat de Mirăuții Sucevei, dar ea rămâne, într-o țară dominată de sute de biserici de lemn, unul dintre nu prea numeroasele locașuri de piatră, anticipând (și pregătind) apariția viitoarelor ctitorii ale lui Ștefan cel Mare. Pe lespezile acestei biserici vor fi răsturnat pașii lui Petru Mușat și alor săi sau, mai înainte, ai aceleia pe care lumea catolică o cunoștea drept *domina Walachiae minoris* [4] - celebra lor mamă pentru care un ilustru profesor al Liceului din Siret - Petru Tomaschek emula spiritele orașului, în perioada interbelică, pentru a-i ridica o statuie (orașul o va avea realizată de sculptorul ieșean Dan Covătaru [5] în 1985 și așezată pe

Scanned with OKEN Scanner

soclu în fața clădirii fostei primării a Siretului). Aici va fi slujit, fie și ocazional, înaltul ierarh Iosif, primul mitropolit al Moldovei, contrariat însă de nerecunoașterea sa de către patriarhul de Bizanț. Biserica nu mai cunoștea fastul cortegiilor domnești, fastuoasele ceremonii de nuntă sau prohodurile cu pompă și nici pe marii boieri de odinioară. Pe unii din ei îi va mai vedea în 1445 când Ștefan al II-lea cu curtenii săi de frunte, alături de floarea nobilimii poloneze, conduși de reprezentantul Cracoviei și al regelui Poloniei, vor fi la 26 noiembrie 1445 părtași la redactarea unui hrisov de alianță dar și de supunere a voievodului român *poate cel din urmă act politic de însemnătate mare pentru destinul țării, ce s-a pus la cale și s-a înfăptuit în târgul Siret* [6].

Spre *Sfânta Treime*, ca de altfel spre întregul oraș nu se mai îndreptau mila și daniile domnești, ci dimpotrivă mai degrabă neajunsurile. Cel mai strălucit urmaș al mușatinilor, Ștefan cel Mare, va fi îngenunchiat cucernic în biserica strămoșilor din Siret ale căror pietre de mormânt le înnoise cu atâta artă în Bogdana Rădăuților, dar în 1473 dăruiește mănăstirii Putna - care debutase ca necropolă a familiei sale - morile sale proprii din Siret laolaltă cu altă proprietate personală, tot de aici, o sladniță (instalație de fabricat bere) *pentru sufletele moșilor și ale neamurilor sale* [7]. Impresiona într-un alt hrisov similar (1490) minuția redării detaliilor topografice ale locurilor fostului proprietar - marelui voievod - cunoscător foarte bun al lor, ca unul care nu o dată le cutreierase [8]. Printr-un alt hrisov din 3 aprilie 1488, în plină campanie ctitorială, Ștefan Vodă mai priva Siretul și de *pietrele de ceară* tot în favoarea Putnei... Orașul și preotul de la *Sfânta Treime* se obișnuiseră cu aceste "danii", chiar spolieri din veniturile sale, cu atât mai mult cu cât același rol i-l hărăziseră și antecesorii domnitorului. Alexandru cel Bun dăruise, între altele, veniturile Siretului neînduplecatei Ringala, fosta-i soție care-l părăsi întrucât nu-și putu trece princiarul soț la catolicism; trufașa doamnă trecuse prin Siret fie și pentru a-și încasa dreptul. O altă doamnă de sânge albastru, Marinca, văduva lui Ilie, episodic domnitor al Moldovei și cumnată a regelui Poloniei Wladislaw Jagiello era și ea despăgubită prin aceleași venituri ale orașului [9]. Ocolită de generozitatea domnească sau cea a boierilor, rolul acestora îl vor lua negustorii mai bogați ai unui târg în care în afară de ocupațiile agricole ale periferiilor - cele meșteșugărești și mai ales cele comerciale erau încă statornice. Numai astfel ne explicăm favoarea de care negustorul Ioan Lazăr și soția sa Teodosia se bucură de a fi înmormântați în pronaosul de la *Sf. Treime* în 1577, respectiv 1576 sub două lespezi superb ornamentate.

Ajunsă biserică a unui cartier nu prea populat al unui oraș cosmopolit prin componența diferențiat etnică a localnicilor, locașul *Sfintei Treimi* va fi fost un bastion al neamului care o ridicase și evident, când împrejurările i-au permis și un modest focar de cultură.

Sfârșitul secolului al XVII-lea accentuează bisericii conul de penumbră al istoriei în favoarea bisericii *Sf. Ioan Botezătorul* construită pe locul unei vechi biserici de lemn căreia arheologii în zilele noastre i-au descoperit nu demult temeliile de piatră; ctitorul bisericii existente și astăzi în centrul orașului fusese Petriceicu Vodă, între 1572-1574, care mai clădise în împrejurimi și biserica *Sf. Onufrie*.

Scanned with OKEN Scanner

Depopularea cartierului în consens cu micșorarea progresivă în oraș a românilor ortodocși - concomitentă cu stabilirea în condițiile încorporării Bucovinei în imperiul austriac a numeroși străini (nemți și evrei îndeosebi) fac ca practic biserica *Sfânta Treime*, prost întreținută, sărăcăcioasă în interior, în ciuda unor sporadice reparații și donații modeste ale enoriașilor din vecinătate, să devină practic din 1848 o filială a bisericii din centrul orașului - *Sfântul Ioan Botezătorul*, devenită în 1858 unica parohie ortodoxă a orașului [10].

Bisericuță izolată de cartier, azi restaurată și redevenită parohie, *Sfânta Treime* își primește astăzi închinătorii la fel cum și-i primise acum câteva secole, când fu ridicată și sfințită în fața mai-marilor orașului și ai țării nu demult constituite. De mai bine de un secol a intrat, cu intermitențe în atenția celor preocupați de vestigiile scumpe ale trecutului nostru.

Biserica, ce veghease leagănul unei dinastii, martoră la ridicările și prăbușirile celor care au ridicat-o și au înzestrat-o, martoră a nașterii și consolidării unui stat românesc impune în posteritatea a două veacuri, un nou mod de a construi pe care urmașii, îmbunătățindu-l și detaliindu-l, aveau să-l ducă la cea mai elevată expresie a primului stil național în arhitectura noastră; este o situație care-i dă dreptul de a fi omologată celor mai semnificative construcții și însemne ale civilizației noastre naționale.

(din "Teologie și viață", IV (LXX) – 1994, nr. 5-7, p. 203-207)

NOTE

1. Prelicz: *Altertümer des Stadt Sereth* în *Jahresbericht der Unter Realschule, Sereth,* 1885/1886, p. 30.

2. Cf. *Istoria artelor plastice în România* (redactată de un colectiv sub îngrijirea acad. prof. George Oprescu, Ed. Meridiane, București, 1968, vol I, p. 185.

3. Nicodim Iţcuș, *Siretul de ieri și de azi,* Tipografia "Glasul Bucovinei", Cernăuți, 1939, p. 9.

4. Petru Tomaschek, *Pentru ridicarea unui monument: Cine a fost Margareta Mușata? Cercetări noi despre Margareta Mușata, de...,* Siret, f.a., p. 2.

5. Dragoș Cusiac, Dragoș Luchian, *Siret - mic îndreptar turistic*, Ed. Sport - Turism, București, 1989, p. 49.

6. Simeon Relli, *Orașul Siret în vremuri de demult*, Institutul de arte grafice și editură "Glasul Bucovinei", Cernăuți, 1927, p. 73.

7. I. Bogdan, *Documentele lui Ștefan cel Mare*, București, 1913, vol. I, p. 181.

8. *"La Siret, la gura părăului târgului, apoi cea mai sus pe părău, la doi metri, la un plop însemnat, apoi peste drum și peste câmp la o salce mare, plecată în malul Siretului"* (I. Bogdan, *op. cit.*, vol. I, p. 430).

9. Simeon Relli, *op. cit.*, p. 74.

10. Idem, p. 102.

Scanned with OKEN Scanner

REPER AL SPIRITUALITĂȚII NOASTRE: BISERICA SF. NICOLAE DIN BĂLINEȘTI

Construită spre sfârșitul celei mai strălucite perioade de înflorire a arhitecturii naționale în care aceasta ca și fresca interioară a bisericilor dobândește demnitatea primului stil național, de o incontestabilă originalitate, în cadrul acelui întins, balcanic *Bizanț după Bizanț*, biserica *Sf. Nicolae din Bălinești* este una dintre cele peste 34-35 de mândre biserici de piatră construite în a doua jumătate a sec. al XV-lea. Biserica a fost construită prin 1493 sau în anul următor dar, așa cum arată pisania - ea însăși un monument al sculpturii în piatră, a fost desăvârșită la 6 decembrie 1499 (peste cinci ani de la debutul lucrărilor). Departe de a se integra anonimă în șirul bisericilor amintite, edificiul de la Bălinești remarcă o îndoită originalitate - a arhitecturii, dar și a picturii interioare; prin particulara ei configurație, prin inovațiile și unele soluții tehnice, ea se singularizează, frumoasă și pitorească, de o calmă măreție și individuală capacitate de a contopi, pe fondul moștenirii bizantine, elementele autohtone cu cele noi - goticul Transilvaniei. Prelungirea termenului de construcție într-o vreme în care marele voievod Ștefan desăvârșea rapid câte un locaș într-un singur an (de obicei din primăvară până spre sfârșitul toamnei) lucrând uneori concomitent, în același timp record al unui singur sezon, câte trei biserici - nu ne surprinde totuși, dacă ne gândim la hipersolicitarea ctitorului acestui viitor locaș de închinăciune - în țele ascunse, fără de capăt ale diplomației - la câte a trebuit să le tragă el, marele logofăt Ion Tăutu, în acest răstimp. Prin 1494 se duce probabil într-o dificilă și delicată misiune diplomatică; în 1497 mândrul dregător se înconvoaie ca și întreaga Moldovă sub povara suferințelor, perfidei și distrugătoarei invazii a lui Albert - regele Poloniei - în Moldova; conducând solia de pace, va îndura mai înainte consecințele unui nedrept prizonierat la Lvov. Biserica se va târnosi, în sfârșit, după ce prin pacea de la Hârlău (12 iulie 1499) se va consfinți stingerea conflictului moldo-polon, pace anticipată de numeroase intervenții și tribulații diplomatice în care rolul de frunte îl va avea logofătul Tăutu - deopotrivă apreciat de marele Ștefan, dar și de trufașul său adversar - regele Albert al Poloniei. Erau evenimente grave legate de soarta și de lupta pentru neatârnarea pământului străbun al Moldovei peste care se suprapuneau dramatic cele din viața de familie ale marelui logofăt. Cutremurător, lespezile de piatră din biserică pecetluiesc pe veci mormântul a doi băieți ai marelui dregător - Petru și Teodor (morți în 1494) urmați de moartea surorii lor Vasilica (1495), apoi la puțin timp după sfințirea bisericii, de cea a Magdei. Tot aici, alături de alte rubedenii va fi depus, conform

Scanned with OKEN Scanner

dorinței sale și bătrânul logofăt în 1511 sub o piatră funerară ce rememorează decorativ, o alta, de o austeră frumusețe pe care Ștefan cel Mare o comandase pentru unul dintre antecesorii săi din necropola domnească a bisericii episcopale a Rădăuților.

Ctitorul bisericii *Sf. Nicolae* era un om umblat. Cutreierase țările românești, atunci despărțite, dar și Ungaria, Polonia și Istambulul noii și puternicei împărății turcești. Văzuse și se pătrunse de multe prin mândre orașe și interioare luxoase unde-l călăuziseră misiunile diplomatice și politice. Vrem să credem că asemenea unui rafinat curtean al vremii Renașterii, era un om de arme, dar și un cultivator al valorilor spirituale - mai presus de toate un mare iubitor al frumosului. Rămășițele arheologice ale curții sale de la Bălinești cărora biserica *Sf. Nicolae* îi slujise de capelă, releva că trăise în confortul, luxul și distincția impusă de rangul dar și de gustul său rafinat. Poziția sa socială nu era rolul hazardului, personajul nefiind un simplu beneficiar al norocului.

Iscusit pisar domnesc între 1464-1472, fiul lui Stețco Dămăcuș devine în 1475 mare logofăt - om de încredere al voievodului - funcție în care va stărui, datorită meritelor sale de excepție, vreme de 35 ani, figură proeminentă sub Ștefan cel Mare dar, în continuare, și sub succesorul său Bogdan cel Orb. Vrednicia, deosebitele sale calități, îl proiectaseră în legendă în amintirea urmașilor - în letopisețul lui Grigore Ureche sau în *O samă de cuvinte* a lui Neculce.

Locaș de închinăciune, ctitoria marchează și triumful social al unei clase - în particular al unei familii - de felul acelora care, nu peste mult timp, într-o vreme de slăbire a puterii domnești, instabilității domniilor și de stingere a stirpei mușatine - vor impune domnitori noi și ambiția - iluzorie - a creării de alte dinastii...

Retrasă, la 15 km de Siret, orașul de negustori moldoveni, de leși, sași și armeni care-și păstra alături de biserica *Sf. Treime* a primilor mușatini, de bisericile episcopiei catolice - multe din vestigiile gloriei de fostă capitală a Moldovei, biserica *Sf. Nicolae* a beneficiat și de faptul de a fi fost mai puțin expusă geografic, ferită oarecum din calea invaziilor. Biserica și-a păstrat (exceptând pictura exterioară și câteva mici porțiuni din cea interioară) minunatele ei fresce, ca și magnificele dăltuiri gotice ale portalelor și ancadramentelor ferestrelor; silueta edificiului din portretul votiv nu se diferențiază (ca în alte cazuri) de cea a locașului de azi, iar Comisia monumentelor istorice, în 1925, i-a degajat tencuiala exterioară, i-a înlocuit parte din discurile de ceramică deteriorate și i-a executat mici, neînsemnate consolidări [1] - practic biserica fiind una din cele mai bine păstrate din epocă.

Dreptunghiulară, biserica aparține planului longitudinal, cu o singură navă, asemănătoare cu bisericile din Borzești (1494), Dolhești Mari (înainte de 1481) sau cea din Volovăț (1502) - tip diferit de cel frecvent - triconc - consacrat pe deplin în ctitoriile de acest gen ale secolului al XV-lea.

De dimensiuni medii (21,85 în lungime și 9,04 în lățime), spațiul bisericii compartimentat tradițional în altar, naos și pronaos are la extremitățile planului său dreptunghiular o absidă pentagonală a altarului (semicircular în interior) și o alta, în extremitatea opusă, cu trei laturi (în exterior și interior). Asemeni celorlalte biserici

Scanned with OKEN Scanner

boierești din epocă, locașului îi lipsește turla de pe naos. Naosul și pronaosul au bolți semicilindrice cu arcuri dublouri sprijinite pe câte patru perechi de pilaștri frumos dăltuiți, angajați parțial în structura zidurilor având în exterior structura unui mănunchi de trei toruri cu baze elegant striate.

Elementul de distincție al edificiului îl constituie turnul clopotniței-pridvor, care face corp comun cu biserica la intrarea în pronaos. Neîntâlnit în această configurație în arhitectura epocii - clopotnițele bisericilor *Sf. Ioan* de la Piatra Neamț (turnul din 1499) sau *Sf. Nicolae* de la Popăuți-Botoșani (1496) inspirate din arhitectura militară a epocii sunt izolate la o anumită distanță de biserică) - turnul de intrare de la Bălinești unifică funcția de clopotniță a turnurilor amintite cu cea de pridvor - foișor (la parter) frecvent poate în arhitectura caselor domnești și boierești de atunci. Ca și cerdacul casei strămoșești deschis ospitalier, parterul-pridvor al turnului bisericii de la Bălinești se realizează prin cele trei ample deschideri în arcuri gotice frânte; nu mai puțin aspectuoasă va fi balustrada astăzi deteriorată, sculptată în același gotic flamboaiant. Efectul de masivitate asimetrică pe care ar avea-o masa de zidărie a turnului în raport cu aspectul dreptunghiular al bisericii este contracarat în exterior de eleganța arcurilor gotice, de policromia discurilor de ceramică care împodobesc turnul etc. Pridvorul devine astfel un intermediar între spațiul închis al casei Domnului și cel exterior al naturii - spațiu de trecere integrabil și integrator, eliminând hiatusul nefiresc dintre clădirea artificială, fabricată de om și spontaneitatea cadrului natural. Adevărată surpriză, unică în felul ei în arhitectura medievală a Moldovei, bolta stelată a pridvorului încântă prin eleganța gotică a nervurilor de piatră încununând magnific ogive sprijinite la capăt pe delicate console. În timpanele acestei bolți înstelate, pe intradosurile arcurilor se înșiruie profeții *Vechiului Testament*, arhanghelii, apostolii, *Cel Vechi de zile* sau *Iisus Emanuel*.

Din pridvor se intră în pronaos printr-un magnific portal, monumental realizat prin patru șiruri de muluri convergând în sus spre arcul gotic frânt în al cărui timpan întrezărești o icoană mâncată de vreme. Cealaltă ușă, interioară de acces în încăperea naosului, se realizează ca și la clădirile laice ale patricienilor orașelor ardelene prin sistemul baghetelor încrucișate. Ferestrele subliniază și ele preeminența goticului. Cele ale pronaosului sunt mari, cu menouri frumos dăltuite ce duc spre coronamentul lor alcătuit în grațioase ajurări trilobe, cele ale naosului și altarului sunt mult mai mici, realizate din baghete simple, încrucișate. Exteriorul bazei bisericii, ca și profilele de jur împrejur, de sub streașină ale cornișei sunt îngrijit lucrate, reprezentative pentru maniera gotică a aceluiași meșter transilvănean care, cu o avizată competență, va fi lucrat aici.

Preponderente, elementele gotice nu sunt disonante, coexistând armonios cu alte elemente de plastică ale fațadei, cu vechi obârșii bizantino-balcanice, autohtonizate, dacă ne gândim la biserica *Sf. Treime* din Siret, existentă atunci de peste un secol. Un deosebit efect decorativ îl realizează contrastul celor două șiruri de arcaturi de cărămidă, firide și ocnițe, din partea superioară a ferestrei, în raport cu duritatea aspră a pietrei sumar cioplite din care edificiul e construit. Cele trei șiruri de discuri

Scanned with OKEN Scanner

de ceramică smălțuite ce înconjoară sus biserica (în mare parte înlocuite la sumara restaurare din 1925 - 1926, ele se află astăzi în colecțiile Slătineanu și cele ale Muzeului de Artă al României) introduc o omniprezentă notă de vioiciune într-un ansamblu nu lipsit de ritm, dar auster; le găsim nu numai în cele trei șiruri ce înconjoară de jur împrejur biserica ci punctând sprinten, peste tot și spațiul ce separă firidele mari de ocnițele mai mici și fațada cerdacului și, perpetuând parcă același laitmotiv de mișcare și culoare, mai jos în spațiile dintre ferestre... Reliefurile acestora includ animale fantastice sau legate de solul autohton (zgripțorul, melușina, leul, cerbul), motive heraldice (stema Moldovei) de obârșie indigenă sau străină (orientală sau occidentală). Astăzi sunt percepute doar pentru rolul lor decorativ; atunci poate se mai sesizau sensurile lor simbolice originare - cerbul desemnând puritatea cavalerească, leul - puterea etc.

De o deosebită valoare artistică, Bălinești păstrează aproape integral ansamblul picturii interioare; este o șansă pe care pentru sfârșitul sec. XV au procurat-o posterității, în egală măsură, și bisericile de la Voroneț și Pătrăuți, *Sf. Ilie* din Suceava sau *Sf. Nicolae* din Popăuți-Botoșani. Frescele au fost executate de un autentic maestru - Gavril ieromonahul, a cărui semnătură (*Pisal Gavril ier [omonah]*) mai dăinuie și astăzi în portretul votiv din naos, secondat de alți doi pictori (poate emuli ai săi) cărora biserica le datorează scene și personaje - departe de a se ridica însă la valoarea indiscutabilă a maestrului.

Dacă anul târnosirii bisericii, concomitent cu cel al terminării definitive a construcției, este lapidar consemnat în piatra pisaniei, cel al desăvârșirii picturii interioare a suscitat multe discuții ce au durat aproape un secol. Sigur, arată analiza competentă și echilibrată a istoricului de artă Corina Popa, monografa acestui locaș, pictura nu putea fi realizată înaintea morții Magdei (1500) - înmormântată în biserică - astfel aceasta ar fi figurat în portretul votiv, alături de ceilalți copii în viață ai logofătului și ai soției sale - cneaghina Maria - Pătrașcu și Ioan, Nastasia și Măgdălina. Anul morții marelui logofăt (1511) avea să găsească edificiul pictat [2].

O latură a registrelor picturii, pornind oarecum invers de cum se procedează în studii, deci din pridvor, prin pronaos și naos spre ultimul spațiu, sacru, al altarului bisericii, procură, dincolo de surpriza unui repertoriu tematic deosebit de bogat, inedit prin unele aspecte iconografice noi, dar mai ales prin originala lor tratare, revelația rară a unui drum ascendent al sfințeniei și artei, culminând cu acea imagine rară, de o dumnezeiască măreție, tronând din înălțimile-i celeste, a *Maicii Domnului Platytera*.

Ca și în alte biserici, pronaosul este rezervat între altele și ilustrării vieții sfântului patron al bisericii *Sf. Nicolae*, deosebit de venerat la români ca și în ortodoxia rusă. Se disting și astăzi *Nașterea, Sf. Nicolae în ipostaze de diacon, preot, episcop*, sunt detaliate episoadele vieții sale care i-au conferit renumele făcătorului de minuni - *Vindecarea fetei îndrăcite, Salvarea celor trei strategi* [3] *etc.* Două scene sunt consacrate *Salvării corăbierilor de ravagiile unei cumplite furtuni*. Abundă scenele din *Vechiul Testament (Ridicarea lui Moise și Iosua, Filoxenia lui Avram etc.)*. Un ciclu deosebit, legat de militantismul Bisericii Ortodoxe ce-și intensifica

Scanned with OKEN Scanner

eforturile apărării confesiunii sale împotriva tendințelor centrifuge care afectau în epocă întreaga spiritualitate creștină, este legat de ilustrarea sinoadelor ecumenice, temă ce apare și la *Sf. Nicolae* Popăuți (1496), dar și la *Sf. Nicolae* Dorohoi și *Sf. Gheorghe* Hârlău (pictate ulterior).

Pictura din naos este consacrată în mare măsură ciclului hristologic anticipat de pictura din altar care include scenele *Rugăciunii pe munte* și a *Prinderii lui Iisus*, precum și a *Pazei mormântului și Anastasis*. Ciclul va continua în spațiul naosului cu *Lepădarea lui Petru, Iisus în fața preoților, Judecata lui Pilat din Pont, Batjocorirea, Împărțirea hainelor, Sinuciderea lui Iuda, Drumul Golgotei, Iosif din Arimateea cerând trupul lui Iisus, Coborârea de pe cruce, Plângerea, Punerea în mormânt.*

În același spațiu al naosului evoluează ciclul marilor sărbători - *Nașterea Sfintei Fecioare, Prezentarea la templu, Buna vestire, Nașterea lui Iisus, Botezul Domnului, Intrarea în Ierusalim, Înălțarea Domnului, Coborârea Sfântului Duh, Schimbarea la față, Adormirea Maicii Domnului.* Succesiunea personajelor și scenelor indică evident diversificarea acestora, includerea în rândul lor a unor episoade secundare a căror ilustrare a fost posibilă datorită spațiului de pictat - mult mai extins - al acestui locaș.

Magistral este *portretul votiv* de pe porțiunea sud-vestică a naosului. Iisus, pe tronul slavei Sale dumnezeiești, înconjurat de o suită de îngeri, având alături pe Sfântul Ierarh Nicolae, primește pe marele logofăt care, atins protector de sfântul ierarh care dă hramul bisericii, oferă cu fermitatea-i caracteristică, dar și cu fidelitatea devoțiunii și bucuria stăpânită - supremul său omagiu - *biserica*. Chivotul acesteia este mare, disproporționat dimensional în raport cu imaginile similare din portretele votive ale bisericilor lui Ștefan cel Mare și faptul nu e întâmplător dacă ne gândim că această ctitorie materializa visul neînduplecat - poate cel mai înalt - al acestui boier mândru, ambițios și aprig în planurile sale, pătruns credem totodată, ca orice om al Europei Renașterii, de o neabătută aspirație spre frumos.

Împletirea dintre sacru și divin este unică. Atotputernicul Iisus, deloc fioros, căutând blând, penetrat patetic de actul de devoțiune al ctitorului, în timp ce acesta, în genunchi, înfățișează chipul unui boier autoritar cu *bărbie pronunțată, privire pătrunzătoare și aspră, necruțătoare chiar, gât solid, mustăți alungite și barbă scurtă și țepoasă* [4]. Asistăm în continuare, arată Petru Comarnescu în același context, la imaginea unei răsturnări a relațiilor *dintre divinul imaginar și cele pământești*, având față în față doi stăpâni - cel de sus al cerurilor și unul de jos al pământului... Făcând abstracție de situația reală reprezentată, ai crede că ai, față în față, o scenă din ceremonialul palatului domnesc de la Suceava. Atoatestăpânitorul laic al Țării Moldovei, înconjurat de gardă și de curtenii săi, primește pe prea iscusitul și credinciosul său slujitor și curtean care, nu lipsit de o sobră, stăpânită satisfacție, îi confirmă împlinirea unei deosebite misiuni. Este urmat (poate contrar ceremonialului laic) de fiii săi Pătrașcu și Ion, cneaghina Maria - soția sa și fiicele Anastasia și Măgdălina. Chipul falnicului boier, înveșmântat în caftanul de brocart de mare dregător, cu guler dublu de blană și de o altă stofă prețioasă peste care se răsfrânge cel alb al cămășii, purtând pe cap boneta specifică în epocă a aleșilor curții domnești, pășește cu autoritatea și

Scanned with OKEN Scanner

demnitatea pe care i le acordă rangul dar mai ales deosebitele, recunoscutele sale calități. Departe de rigiditatea rece, hieratică a multora din portretele votive de atunci, scena din naosul Bălinești prevestește cu un secol și jumătate mai înainte mutația dominată de interferențele laice din portretul votiv al epocii lui Vasile Lupu.

În afară de scenele amintite ale ciclului hristologic care vor continua în altar, beneficiind de un spațiu amplu, asistăm aici la pictarea unor scene referitoare la funcția acestui cadru-liturgic și săvârșirea de către preot a sfintelor Taine. Apar astfel *Împărtășania apostolilor cu pâine, Împărtășania apostolilor cu vin, Cina cea de taină etc.* Martori severi la liturghia săvârșită de preot la masa altarului - se înșiruie pe suprafața interioară a absidei sfinții și ierarhii bisericii creștine: *Sf. Nicolae, Grigore Bogoslov, Vasile cel Mare, Ioan Gură de Aur; Anastasie cel Mare, Sf. Spiridon etc.* În mod adecvat, dacă ne gândim la funcția acestui mic spațiu, la proscomidie e zugrăvită pregătirea lui Avram pentru jertfirea fiului său, iar la diaconicon, silueta unui diacon.

Întregul ansamblu este dominat de sus de imaginea în slavă a *Maicii Domnului (Platytera)* - admirabil înscrisă în curbura semicirculară desemnată de conca altarului; este flancată, de o parte și de alta de câte doi îngeri pe fond de cer și stele. Fără să aibă intenția de a copleși înadins și strivitor, întregul ansamblu este de o elevată, ecleziastică monumentalitate. Totul - desenul, alungirea pe verticală sau diagonală a personajelor, tratarea iscusită a vestimentației, orchestrarea volumelor și acordul gamelor de culoare - albastru auriu, roșu-verde - concordă cu o superioară congruență în realizarea impresiei de divină armonie și măreție. Însăși poziția ei văzută de sus (în conca altarului) flancată pe laturi de scene din viața lui Iisus - în ipostaza de predicator, având dedesubt *Nașterea lui Iisus, Prorocii și Întâmpinarea Domnului* domină, dumnezeiască, dar și umană, înțelegătoare și tolerantă.

Compoziția este cu atât mai monumentală cu atât șirurile de scene din *Noul Testament*, dar și cel al ierarhilor, părinților bisericii pictați în două frize dedesubt (ultima de mici dimensiuni) nu fac decât să pună în valoare glorificarea *celei mai cinstite decât serafimii și mai slăvită, fără de asemănare decât heruvimii...* Reper central în spațiul interior, investit simbolic, *Maica Domnului* apărea în conștiința contemporanilor logofătului Tăutu, dar și urmașilor lor de astăzi, ca un apogeu al sacralității.

Ieromonahul Gavril, principalul pictor al bisericii, face dovada unei personalități creatoare de prim rang, stăpân pe meșteșugul său, dar și cunoscător adânc al teologiei. Programul iconografic se remarcă prin bogăția și varietatea personajelor și scenelor, dar și tratarea lor unitară; frescele au un caracter narativ fără a-și pierde din monumentalitate. Scenele ciclurilor pictate folosesc mult sistemul în friză al desfășurării lor - cursivitatea lor coexistentă totuși cu o anumită discontinuitate a derulării subiectelor, consecință, între altele, a "accidentelor" provocate de dispunerea pilaștrilor, a ferestrelor etc. Integrarea în ansamblul unui ciclu tematic nu exclude autonomia vizibilă a fiecărei scene - fiecare dintre ele putând fi văzută și studiată pentru ea însăși.

Formulările compoziționale ale scenelor sunt cele știute, consacrate de practica anterioară a celor ce au pictat mai înainte interioarele bisericilor; mai greu de

Scanned with OKEN Scanner

sesizat, accentele personale pot fi depistate totuși în acest domeniu. Artistul trăiește nu o dată drama evenimentului narat. Este cazul relatării experiențelor vieților sfinților sau reeditării fiorului tragic al patimilor *Mântuitorului*.

Există o monumentalitate a personajelor și situațiilor dramatice - monumentalitate ce derivă din condiția lor divină; ea nu ocolește însă nici pe pământeni, atunci când aceștia sunt de excepție - este cazul logofătului-ctitor din portretul votiv. Subsumată relevării unei lumi a spiritului, monumetalitatea se realizează prin coroborarea a numeroase mijloace de expresie - alungirea personajelor printr-un anumit duct liniar, dispunerea culorilor, stilizarea volumelor, acordul între personaj și mediul ambiant, stilizarea detaliilor ce compun o fizionomie; avem revelația unei monumentalități a spiritului, nu cea a dimensiunilor sau efectelor exterioare.

Perpetuând maniera bizantină de a picta personajele în cadrul căreia particularitățile lor pălesc în fața valorii lor simbolice și a adevărurilor revelate - aprecierea acestora nu poate fi făcută în contextul exigențelor moderne ale noțiunii de individualitate... Există totuși la acest artist deosebit de înzestrat - Gavril ieromonahul, pandant de cinste al celuilalt Gavril-Uric, ce a dus peste hotare faima manuscriselor sale miniate, în vremea lui Alexandru cel Bun, o individualitate vădită a personajelor. Chiar și atunci când acestea - chipurile îngerilor de strajă, făcând corp comun în jurul tronului Mântuitorului - ar da impresia repetării aceluiași personaj, putem delimita, datorită poziției pupilelor ochilor, anumite diferențieri în succesiunea chipurilor nimbate. Stereotipia, la ea acasă în cadrul altor fresce din epocă, este practic exclusă. Personajele se caracterizează prin expresia atitudinii corporale, prin gestică și printr-o *atentă și nuanțată caracterizare a chipurilor* [5]. Există în aceeași imagine din pronaos, tipologia anahoretului, absent din lumea exterioară, pătruns adânc de cealaltă, a vieții veșnice, după cum coexistă în același grupaj de personaje, fizionomia particulară, puternic argumentată gestic, prin mișcarea capului, mâinii, corpului - toate în consens cu liniile vestimentației - *Sfântului Sisoe* sau silueta gravă și hotărâtă a *Sfântului Pavel*. Nu poți să nu remarci figurile autentic originale, cu fizionomii asiate ale *Sfinților Teodor Tiron și Teodor Stratilat*. Există o tranșantă diferență între ținuta solemnă, grandios investită în purpura imperială bizantină a *Sfinților Împărați Constantin și Elena* și cea umilă, vizibilă în poziția corpurilor expresia feței, precaritatea veșmintelor neutre cromatic a atâtor schimnici și martiri din voie proprie sau din sila altora. Există îngeri de un farmec adolescentin dar și bătrâni înțelepți (*Sf. Nicolae*), militari dezinvolți în vigoarea virilă a vârstei și profesiei, dar și trupuri împuținate de suferințe fizice și chinuite de sfâșieri interioare. *Corăbierii mulțumind Sf. Nicolae* dezvoltă tot atâtea fizionomii. Un autentic personaj individualizat prin gestică, îmbrăcăminte, configurația ochilor, modelajul feței este logofătul Tăutu din amintitul portret-votiv.

Stilizarea veșmintelor, în genere a faldurilor constituie un mijloc de realizare a ritmului dar și caracterizare a personajelor. Sorin Ulea remarca *Eleganța elenistică a siluetelor, zvelte și armonios proporționale, a veștmintelor și faldurilor* [6].

Pe planul doi în raport cu rolul culorii la un artist esențialmente pictural ca ieromonahul Gavril, desenul se remarcă totuși prin expresivitate, eleganță și rafina-

Scanned with OKEN Scanner

ment. Calitățile ductului scot evidențe proteice dacă ne gândim la traseele unduios-curbe sau unghiulos-zigzagate, calme sau învolburate ale veșmintelor și stâncilor, ale ovalului feței sau tumultului mării în furtună, sunt calități pe care nu le recunoaștem la unul din cei doi pictori care l-au secondat pe zugravul principal și pe care Sorin Ulea îi suspecta pe bună dreptate de *atitudini rigide și mișcări mecanice* [7].

Rolul precumpănitor îl va avea firește culoarea; incontestabil cel ce se semna jos, sub tronul *Mântuitorului* din tabloul votiv era un colorist de marcă. Juxtapunerile de culori, acordurile lor, potențarea dominantelor cromatice indică un exersat al meșteșugului și mai mult - un talent.

Ieromonahul Gavril ca și înaintașul său de cinste pe care l-a urmat îndeaproape (în pictarea în biserică a trei din cei patru evangheliști având ca model corespondenții lor din vestitul *Tetraevanghel din 1429*) trăiește drama culorii, îi simte, dezvăluie și potențiază sensurile, îi ghicește cu o rară intuiție plastică rosturile într-o fericită colaborare cu suprafețele de pictat, cu silueta personajului și cadrul în care acesta evoluează. Acordul culorilor și congruența cu celelalte mijloace (suprafețele, volumele, grafismul liniar) relevă în final maiestuoase armonii. Cercetând cu subtilitate arta acestui mare artist medieval - primul cunoscut la noi - Sorin Ulea releva *strălucirea armoniilor tonale, somptuoase, vibrante și învăluitoare, dar echilibrate și raționale, realizate cu un sentiment intens decorativ al culorii* [8] - calități pe care, deloc hazardat, cercetătorul le considera ca anticipând descoperirile de peste patru secole ale lui Luchian, Tonitza sau Pallady.

Ca și în spiritualitatea bizantină, culorile au firește funcții, valori și însemne simbolice. Dacă auriul nimburilor, al brocarturilor, stelelor sau coroanelor de aur trimit la ideea de divinitate sau la ambianța imperială și celelalte culori în forma lor pură sau în nuanțele tonurilor intermediare se revendică și ele conotațiilor. Sunt culori cu virtuți decorative, altele care se exaltă reciproc într-un acord de complementare, altele scot în relief o dominantă cromatică a ansamblului. Într-un grupaj de îngeri în pronaos, cei doi arhangheli așezați simetric, la o anumită distanță a extremităților grupului, identici figurativi, impun cromatic o inversiune; primul are antiriul albastru și mantia roșie, celălalt are mantia albastră și antiriul roșu; plasarea în spațiu și inversiunea cromatică nu este, firește, întâmplătoare.

Evident nu numai înzestrarea artistică deosebită, meșteșugul învederat și mai presus de toate simțul culorii, îl consacră, în țara sa, pe ieromonahul Gavril drept cel mai mare autor de frescă al vremii sale. Pictarea sinoadelor ecumenice în pronaos, schimbarea unor tipuri iconografice, introducerea frizei în ciclul hristologic al naosului îl recomandă ca un inovator; la răscrucea a două secole, pictura sa este una de tranziție dar și un model pentru strălucita epocă artistică a lui Petru Rareș. Aceste calități dar și altele ce țin de soluțiile originale ale constructorilor, echilibrul și armonia elementelor arhitectonice, ele însele revendicate unor viziuni stilistice diferite, scot în evidență izolata ctitorie a logofătului Tăutu din seria monumentelor de epocă.

Document artistic de prim ordin apărut într-o perioadă când un prim stil național (arhitectură, pictură dar și broderie, miniatură etc.) se consolidase, arta bi-

Scanned with OKEN Scanner

sericii din Bălinești devine în posteritate un document istoric. Poți reconstitui cu fidelitate documentară îmbrăcămintea unui boier de mare rang urmărind procedeul suprapunerilor grafice prin care sunt sugerate ornamentele brocartului și celelalte detalii ale costumului lui Tăutu din portretul votiv. Privești în pronaosul bisericii scena corăbierilor salvați de *Sf. Nicolae* cu bucuria pe care ți-o procură ocazia de a vedea imaginea unei nave românești de epocă - sugerată cu o uimitoare minuție; cala, pupa, puntea corabiei, catargul cel mare, pânzele desfășurate, necesarul scripete chiar și ancora, respectiv barca suplimentară de salvare - nici un amănunt nu a scăpat de ochiul ager al zugravului de acum aproape cinci secole; este o bucurie la care nu ne-au făcut părtași încă nici cercetătorii documentelor și nici arheologii noștri...

Izvorâtă din credință și dragoste de frumos, dar și din dorința, de ce să n-o spunem, a nemuririi măcar a unora din străduințele unei vieți atât de bogate în mari fapte, ctitoria logofătului Tăutu nu este o simplă prezență a acelui nostalgic *Bizanț după Bizanț* ci lasă posterității o superioară sinteză creatoare care o singularizează în timp, la răspântia a două mari veacuri ale evului mediu românesc. Intuiția științifică justă și convingerea izvorâtă din studiul profund al artei europene și nu entuziasmul facil de moment îl determină pe G. Balș să considere picturile din biserica *Sf. Nicolae* din Bălinești *printre cele mai frumoase din răsăritul Europei* [9].

Sfânta ctitorie de la Bălinești devine astfel în posteritate un adevărat reper al spiritualității noastre în confruntarea creatoare cu marile curente artistice ale umanității.

(din "Teologie și viață", II (LXVIII), 1992, p. 129-138)

NOTE

1. Cf. *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare* (redactată de un colectiv coordonat de M. Berza), Ed. Academiei, București, 1958. p. 172.
2. Corina Popa, *Bălinești*, Ed. Meridiane, București, 1981, p. 35-37.
3. *Idem*, p. 22-23.
4. Petru Comarnescu, *Îndreptar artistic al monumentelor din Nordul Moldovei, cu o precuvântare de Eusebiu Camilar*, Casa regională a creației populare Suceava, 1961, p. 323.
5. Corina Popa, op. cit., p. 32.
6. Sorin Ulea, *Gavril ieromonahul, autorul frescelor de la Bălinești*, în vol. *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare, culegere de studii îngrijită de M. Berza*, Ed. Academiei R. P. Române, București, 1964, p. 453.
7. *Idem*, p. 460.
8. *Ibidem*, p. 456.
9. G. Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, București, 1926, p. 14.

Scanned with OKEN Scanner

ÎNTRE ORIENT ȘI OCCIDENT - O SINTEZĂ ROMÂNEASCĂ: TREI IERARHI

Înălțător mesaj al unei istorii surprinsă în unul din momentele ei de răscruce și de vârf dar și al artei românești, biserica mănăstirii *Trei Ierarhi* (1639) se înalță acum ca și altă dată în particulara, miraculoasa ei frumusețe (pe care veacurile n-au putut decât partial să i-o știrbească) ca o năzuință dar și ca un triumf al spiritului. *Biruit-au gândul* - celebra expresie a lui Miron Costin putea fi spusă de celebrul cronicar și în fața acestei ctitorii pe care firește nu odată va fi admirat-o.

Ridicată după ce voievodul ctitorise și refăcuse curtea domnească și un număr impresionant de biserici în mai puțin de cinci ani de la luarea domniei, *Trei Ierarhi* a fost, se pare, biserica de suflet a voievodului. Ea a întrunit opțiunile sale estetice, de ea și-a legat mărețele și tainicele sale planuri. Poate de aceea a împodobit-o și înzestrat-o ca pe nici o altă biserică, hărăzindu-i deliberat nu numai rolul lăcașului de cult al unei mănăstiri...

Biserică a familiei și anturajului ei, afectată tradițiilor și ceremoniilor acesteia - aici s-au cununat fiicele lui Vasile Lupu, Maria (1645) cu principele Radziwill și Ruxandra (1652) cu fiul hatmanului Hmelnițki - *Trei Ierarhii* se desemnează nu odată ca biserică oficială. Aici în fața mărimilor curții va oficia Varlaam, mitropolitul țării și în fața voievodului ce lua loc, aici, în naosul bisericii pe cel mai frumos din tronurile sale; și tot aici sub lespezile de marmură sculptată din nișele tivite de elegante arcosolii aveau să-și găsească odihna cea de veci ctitorii și ai lor...

Protector ca altă dată împărații Bizanțului, al Bisericii Ortodoxe de pe întreg Orientul și sud-estul european, o va sprijini financiar dar și dirigui sever. Readuse la reascultare, Patriarhiile Ortodoxe din Alexandria, Ierusalim, Antiohia, Constantinopol se bucură de generozitatea domnitorului care le va plăti datoriile totalizând aproape bugetul țării pe doi ani... Este gratulat de patriarhi cu apelativele ce-i indică domnitorul lui Vasile Lupu rolul și poziția: el este *ca un nou Ahile, înlocuitorul prea sfinților împărați ortodocși*. Când un iesean, Paisie - starețul Galatei - va fi numit patriarh de Ierusalim își va primi cârja investiturii în naosul *Trei Ierarhilor*; era un început ce trebuia să reia o tradiție hărăzită altădată *bisericii bisericilor* - *Sfânta Sofia* din Constantinopol. Prin căderea lui Vasile Lupu, proiectul devine iluzie.

Dacă ambițiile politice pe care le-ar fi nutrit, ambiții vizând și celelalte țări românești și mai ales cele decurgând din situația sa de protector al întregii creștinătăți orientale s-au dovedit a fi fragile și iluzorii amintite, după dezastrul finalului de dom-

Scanned with OKEN Scanner

nie, doar de pajura de bronz cu două capete ce încununa candelabrele tremurânde ale bisericii *Trei Ierarhi*, în schimb unul din prerogativele atribuite acesteia se va afirma plenar și permanentiza de-a lungul a peste două secole: acela de a deveni un foçar de cultură și un centru de învățământ. Și a fost aproape fără întrerupere, până spre 1890 când, în plină campanie de restaurare, se mută de aici ultima școală. Încă de la sfârșitul anului 1642 când în urma desfășurării la inițiativa și sub supravegherea personală a domnitorului - alt gest imperial - a lucrărilor Sfântului Sinod pentru apărarea credinței ortodoxe activa aici o tipografie de sub teascurile căreia va ieși în anul următor, 1643, celebra *Cazanie* a lui Varlaam, mitropolitul cărturar și ctitor al limbii naționale, adresată către *toată semințiia românească*. Alături, pe ulița din dos a bisericii, se va zidi și va funcționa, din 1641, *Colegiul* lui Vasile Lupu - primul institut de învățământ superior la noi care va include și prima bibliotecă publică a țării. De regulă starețul mănăstirii va fi rectorul colegiului, biserica fiind protectoarea de drept a acestui colegiu și după spulberarea clădirii acestuia, instituția reînviind alături, în incinta Mitropoliei în noul sediu al *Academiei domnești* din 1766. Biserica domnească de la *Trei Ierarhi*, biserică de pelerinaj la moaștele *Sf. Parascheva* - protectoarea Moldovei - aduse aici în 1641 din Constantinopol, devine *biserică a dascălilor* (în accepția grecească a termenului de *dascăl* - a profesorilor...).

Pe aici au trecut, predat sau măcar îndrumat, luminând cu spiritul lor Sofronie Pociatki, Nicolae Kerameos și Teodor din Trapezunt, Hrisant Notaras, Iosif Mesiodax, Nichifor Theotokis, Nicolae Chiriac Cercel (Zerzulis), Ștefan Dungas sau Dimitrie Gobdelas - ultimul director al Academiei domnești (1816 - 1821). Pe aici au păstorit și slujit la sfântul ei altar pe parcursul a trei secole mitropoliții cărturari Varlaam (sec.XVIII), Iacov Stamate Putneanul (sec. XVIII), Veniamin Costachi și Iosif Naniescu (sec. XIX). Inaugurând aici la 15.XI.1813 primul curs de ingineri hotarnici în limba țării, Gheorghe Asachi va instrui și desăvârși nu numai prima promoție de astfel de specialiști ci va pune și bazele învățământului tehnic modern în limba română. *Trei Ierarhi* devine din 1813 dar mai ales din 1828, prin înființarea *Ghimnaziei Vasiliene* vatra învățământului național. Aici, spre această școală căreia i se asociază *Școala preparandală* (de învățători) și *Școala primară*, curtea *Trei Ierarhilor* va fi bătătorită până spre sfârșitul secolului trecut de generații succesive de elevi și profesori, privegheați la examenele de sfârșit de an, cu ochii umezi de părintească emoție, de bătrânul ctitor și patron - Gh. Asachi... Au trecut pe aici Anton Vellini și Gheorghe Săulescu, T. Burada, Gavril Muzicescu, Grigore Cobălcescu și mulți alții (aproape nu există profesor sau vreo notorie personalitate culturală a Iașilor secolului trecut care să nu fi fost prezentă într-un fel sau altul în perimetrul acestei *mănăstiri a dascălilor*). În 1864 învăța aici la *Școala preparandală* - vârstnicul elev, viitor mare scriitor, Ion Creangă. I-a fost profesor și director Titu Maiorescu, celebru încă de pe atunci. În locuința sa (fosta stăreție) s-a urzit prin 1863 și viitoarea societate "Junimea" - cu rolul ei de excepție în destinele române din secolul trecut. Pe aici s-a adăpostit în casele de pe atunci ale mănăstirii și marele poet M. Eminescu care venea dealtfel și oficial prezidând comisii de examen în calitate de revizor școlar.

Scanned with OKEN Scanner

Dincolo de amintirile care-i consacră spațiul în perimetrul de aur al culturii române, *Trei Ierarhi* transmite în eternitate și un alt mesaj - cel vizual, al artei, mândrul ei ctitor de altădată desăvârșind nu numai o remarcabilă construcție artistică ci și una definitorie pentru dimensiunile spiritualității românești.

Edificiul marchează și desăvârșește cea de a doua fază a arhitecturii naționale relevând premizele unei alte orientări în care influențele artei de a construi din Țara Românească (principatul vecin unde dregătorise tatăl lui Vasile Lupu) sunt certe.

Planul bisericii este cel tradițional, statornicit în arhitectura românilor din sec. XV, cu împărțirea interioară consacrată: altar, naos, pronaos (narthex), tindă (exonarthex). Camera mormintelor - spațiu funerar destinat încă de la sfârșitul secolului al XV-lea înhumării ctitorilor sau persoanelor din anturajul acestora între naos și pronaos - este evitată având în vedere intenția de unificare a spațiului liturgic; funcția ei va fi atribuită, în pronaos, celor patru nișe cu arcosolii, săpate două câte două în pereții laturilor de nord și sud ale bisericii. Planul *Trei Ierarhilor* reproduce pe acela al bisericii *Galata* (1584) - biserică ce inaugurează în Iași noua configurație a arhitecturii ecleziastice care se va generaliza în Moldova sec. XVII. Apariția celei de a doua turle (pe pronaos) echilibrează edificiul - evitând dezechilibrul extensiei lui în lungime. De altfel echilibrul, armonia proporțiilor va constitui nota distinctivă a lăcașului, acesta impunându-se și prin raportul dintre elementele materiale, îndatorate stilului epocii lui Ștefan cel Mare și cele ce țin de inovațiile sec. XVII. Absida altarului, semicirculară în interior, va fi heptagonală în exterior; poligonale (de astă dată în cinci laturi) sunt și absidele naosului; contraforții, doi câte doi - în total șase - delimitează pe zidurile de nord-sud, diviziunile interioare ale spațiului bisericii. Marele portal, de o mare eleganță, marcând intrarea în pronaos, ancadramentele ferestrelor, rememorează primul stil arhitectural, implicând elementele distinctive ale goticului moldovenesc. Dar, nu numai apariția celui de al doilea turn ci și înlocuirea zidului tradițional dintre naos și pronaos prin două masive coloane octogonale sprijinind, sus, cele trei puternice arcade, torsada împărțind în exterior parametrii zidurilor în două mari registre inegale ca și bogata horbotă în piatră - miraculoasa sculptură decorativă înlocuind frescele parietale de altădată - toate consacră strălucit și distinctiv apartenența bisericii *Trei Ierarhi* la cea de a doua fază a arhitecturii noastre. Spre deosebire de edificiile religioase mai vechi, eclerajul va fi intensificat prin mărirea numărului ferestrelor: câte trei la absida altarului și la cele două ale naosului - în total nouă - câte două pe laturile de nord și sud ale pronaosului - trei ferestre - mult mai mari decât celelalte, în pridvor.

Bolțile pe care se sprijină cele două turnuri rememorează tehnica veche atunci de aproape două veacuri a bolților piezișe, moldovenești, soluție arhitectonică tipic românească - cu vechi temeiuri în procedeele milenarei noastre arhitecturi în lemn. Peste cele două arce longitudinale și cele două transversale determinând în colțuri pandantivii frescelor cu cei patru evangheliști se ridică cele opt arcuri propulsând parcă tensiunile spirituale ale întregului edificiu; sus se înalță triumfător cilindrul turlei - evocând succesiv în interiorul lui, avatariile liturghiei divine. Încununând edi-

Scanned with OKEN Scanner

ficiul în exterior, cele două turle tronează pe piedestalul solemn format din bazele lor pătrate peste care se suprapun alte baze stelate - dodecagonale. Văzută din exterior, în afara admirabilei broderii în piatră, biserica nu are zvelteţea şi farmecul unic pe care-l conferă sistemul ei decorativ. O comparaţie cu biserica *Sf. Petru şi Pavel* a Cetăţuii care îi reproduce aidoma planul este, în acest sens, semnificativă. Această neconcordanţă dintre dispunerea nu întotdeauna la înălţime a volumelor şi mai ales formele lor oarecum greoaie şi sistemul decorativ al motivelor ornamentale din cele 26 de benzi [1] a stat, între alte cauze, la originea modificărilor (unele penale) aduse edificiului după 1886 de către Lecomte du Noüy. Dincolo de acţiunile menite să consolideze construcţia, restauratorul francez a elansat-o prin înălţarea ei dar şi prin accentuarea impresiei de verticalitate (modificarea acoperişurilor, etc.). I s-a dat astfel bisericii o zveltete şi o gratie în firesc acord cu metamorfozele de vis ale broderiei ornamentale în piatră. Cu precedentele ştiute (biserica mănăstirii de la *Curtea de Argeş*, turla *Dragomirnei*), *Trei Ierarhi* rezumă apogeul sculpturii decorative medievale româneşti în piatră.

*

Problema sculpturii *Trei Ierarhilor* nu este doar un capitol oarecare din arta acestui aşezământ, în aceeaşi măsură în care am vorbi despre arhitectura sau broderiile ei liturgice. Sculptura ei decorativă reprezintă sectorul cel mai extins între artele care concură în desăvârşirea estetică a edificiului dar şi cel mai profund; inutil să mai adăugăm - şi cel mai elevat valoric. Evident a existat o sculptură decorativă pe pietrele de mormânt ale sec. XIV-XV; biserica de la Cozia (1388) a lui Mircea cel Bătrân, mănăstirea lui Neagoe Basarab de la Curtea de Argeş (1512-1517) sunt remarcabile prin sculpturile lor decorative în piatră; *Trei Ierarhii* este însă unică nu numai prin generalizarea sculpturii pe tot edificiul de la bază la cornişa turlelor ci şi prin autentica originalitate a sistemului ei decorativ. Cele 26 de bandouri care înconjoară de jur împrejur biserica impresionează nu numai prin orchestrarea motivelor - modalităţi prin care unul sau mai multe dintre acestea devin - prin o anumită logică a dispunerii lor în spaţiu şi a repetării lor - componente ale unui ansamblu - ci şi valoarea decorativă pe care bandourile o realizează în funcţie de raporturile dintre ele.

Departe de a rămâne la stadiul de simple elemente ornamentale, de *podoabe*, motivele sculptate în miraculoasa broderie includ simboluri, semnificaţii magice ce trimit nu odată la zorii societăţii umane. Sunt *rune* spirituale trădând nu odată zestrea mitică a spaţiilor demografice orientale şi sud-est europene sau universalitatea firii umane. Ca şi în cazul *runelor* vechilor civilizaţii aceste simboluri ar trebui decodificate. Originea motivelor şi mai cu seamă a peregrinărilor lor trimit la un itinerar insolit şi captivant în fascinanta civilizaţie a omenirii. Departe de a fi doar o reprezentantă a arhitecturii Moldovei sec. XVII, *Trei Ierarhii* este o capodoperă şi un unicat.

Analiza ornamentelor în piatră ale ansamblului monastic de la *Trei Ierarhi* rezumă însăşi ipostazele şi orientarea stilistică a sculpturii decorative a Moldovei se-

Scanned with OKEN Scanner

ficiul în exterior, cele două turle tronează pe piedestalul solemn format din bazele lor pătrate peste care se suprapun alte baze stelate - dodecagonale. Văzută din exterior, în afara admirabilei broderii în piatră, biserica nu are zvelteţea şi farmecul unic pe care-l conferă sistemul ei decorativ. O comparaţie cu biserica *Sf. Petru şi Pavel* a Cetăţuii care îi reproduce aidoma planul este, în acest sens, semnificativă. Această neconcordanţă dintre dispunerea nu întotdeauna la înălţime a volumelor şi mai ales formele lor oarecum greoaie şi sistemul decorativ al motivelor ornamentale din cele 26 de benzi [1] a stat, între alte cauze, la originea modificărilor (unele penale) aduse edificiului după 1886 de către Lecomte du Noüy. Dincolo de acţiunile menite să consolideze construcţia, restauratorul francez a elansat-o prin înălţarea ei dar şi prin accentuarea impresiei de verticalitate (modificarea acoperişurilor, etc.). I s-a dat astfel bisericii o zveltete si o gratie în firesc acord cu metamorfozele de vis ale broderiei ornamentale în piatră. Cu precedentele ştiute (biserica mănăstirii de la *Curtea de Arges*, turla *Dragomirnei*), *Trei Ierarhi* rezumă apogeul sculpturii decorative medievale româneşti în piatră.

*

Problema sculpturii *Trei Ierarhilor* nu este doar un capitol oarecare din arta acestui aşezământ, în aceeaşi măsură în care am vorbi despre arhitectura sau broderiile ei liturgice. Sculptura ei decorativă reprezintă sectorul cel mai extins între artele care concură în desăvârşirea estetică a edificiului dar si cel mai profund; inutil să mai adăugăm - şi cel mai elevat valoric. Evident a existat o sculptură decorativă pe pietrele de mormânt ale sec. XIV-XV; biserica de la Cozia (1388) a lui Mircea cel Bătrân, mănăstirea lui Neagoe Basarab de la Curtea de Argeş (1512-1517) sunt remarcabile prin sculpturile lor decorative în piatră; *Trei Ierarhii* este însă unică nu numai prin generalizarea sculpturii pe tot edificiul de la bază la cornişa turlelor ci şi prin autentica originalitate a sistemului ei decorativ. Cele 26 de bandouri care înconjoară de jur împrejur biserica impresionează nu numai prin orchestrarea motivelor - modalităţi prin care unul sau mai multe dintre acestea devin - prin o anumită logică a dispunerii lor în spaţiu şi a repetării lor - componente ale unui ansamblu - ci şi valoarea decorativă pe care bandourile o realizează în funcţie de raporturile dintre ele.

Departe de a rămâne la stadiul de simple elemente ornamentale, de *podoabe*, motivele sculptate în miraculoasa broderie includ simboluri, semnificaţii magice ce trimit nu odată la zorii societăţii umane. Sunt *rune* spirituale trădând nu odată zestrea mitică a spaţiilor demografice orientale şi sud-est europene sau universalitatea firii umane. Ca şi în cazul *runelor* vechilor civilizaţii aceste simboluri ar trebui decodificate. Originea motivelor şi mai cu seamă a peregrinărilor lor trimit la un itinerar insolit şi captivant în fascinanta civilizaţie a omenirii. Departe de a fi doar o reprezentantă a arhitecturii Moldovei sec. XVII, *Trei Ierarhii* este o capodoperă şi un unicat.

Analiza ornamentelor în piatră ale ansamblului monastic de la *Trei Ierarhi* rezumă însăşi ipostazele şi orientarea stilistică a sculpturii decorative a Moldovei se-

Scanned with OKEN Scanner

colului al XVII-lea. Dincolo de sculptura parietală, cea mai valoroasă, există o sculptură a ancadramentelor ușilor și ferestrelor după cum există una a stemelor domnești sau a pietrelor funerare. Prin ancadramentele ferestrelor și portalului - masiv, elegant și solemn - de intrare în pronaos (cel de la intrarea în tindă este mai tipic pentru epoca lui Vasile Lupu) asistăm la ultima supraviețuire a goticului în Moldova. Elementele exotice (arcul de sus al ferestrei) sau autohtone (încadrarea dreptunghiulară a ușii de intrare dinafară, pe traseul frânghiei torsadă), afectează vizibil stilul. Fără a fi *bastard* și *deformat* [2], goticul *Trei Ierarhilor* renunță la acea proprie expresivitate viguroasă originară pentru a se integra altei ambiante spirituale. Dacă ultimele resturi din pietrele de mormânt s-au pierdut în vandalismul restaurării de după 1886, stemele păstrate - cea dinastică cvadrulobă - originală - ce împodobea altădată turnul de la intrare - demolat în 1850 ca și aceea - refăcută - de stat, de deasupra ușii de intrare în biserică sunt reprezentative pentru mutațiile survenite.

Pentru cei tentați să analizeze sculptura bisericii, aceasta era în primul rând, sculptura bandourilor ei ornamentale.

O analiză comparativă a ornamenticii în piatră este deosebit de dificilă justificând mai degrabă abordarea lor estetică decât cercetarea originii lor istorice. A raporta motivele decorative sau bondourile pe care acestea prin repetata ei succesiune le generează, la modelele sale de origine - reale sau presupuse - devine o operație riscantă, cu atât mai mult cu cât ornamentele emigrând dintr-o țară în alta, pe parcursul a secole sau milenii, s-au integrat, cu timpul, într-un fel de zestre artistică comună a popoarelor orientale.

George Balș, care după Sever Mureșanu abordează la noi problema originii orientale a ornamentației, recunoaște această situație de fapt: *En realité c'est un étonnant melange de motifs arméniens, caucasiens, persans, arabes et ottomans; qu'on retrouve des les debut de l'ère chrétienne et qu'on peut qualifier d'une fa(on plus générale de byzantins dans le sens le plus large du mot.* [3]

Istanbulul, vechiul Constantinopol, marele oraș al grecilor dar și al noilor stăpâni, turcii, oraș al sultanului și curții sale, al negustorilor dar și al meșterilor și artiștilor, era locul unde se încrucișa acest fond comun al motivelor ornamentale. Fructificate de noile generații de artizani în mâinile cărora dobândeau nu *odată cel puțin o nouă expresie*, aceste motive ornamentale se propagau apoi în mai toate provinciile imperiului ca și în țările supuse acestuia; aici ele coexistau în paralel cu cele autohtone sau, nu de puține ori, fuzionau determinând noi configurații artistice - unele adevărate sinteze. Este concluzia la care G. Balș de fapt ajunge și parțial o demonstrează: *c'est un principe dans tout le domaine de cet art ornamental de ne point recopier un motif mais de le fair varier à l'infini, de créer mille variation sur un même thème. C'etat un preuve de virtuosité et de talent.* [4]

Cele 26 de bandouri se realizează complex nu numai prin simpla repetare a unui motiv decorativ ci prin inserarea lui într-o adevărată structură decorativă; deplin închegate ele însele afirmă o unitate estetică. De menținut că nici un bandou nu este compus din motive perfect juxtapuse ci toate sunt în corelație unul cu celălalt. De alt-

Scanned with OKEN Scanner

fel capacitatea de configurare a elementelor repetitive (discuri, romburi, cercuri, motive figurative - parțial sau intens stilizate) vizând unitatea perfectă a bandoului este reeditată, de astă dată, în armonizarea evidentă a configurației acestuia în raport cu celelalte registre sculptate. Raportul de interdependență dintre bandouri ca și intenția deliberată de realizare a unei armonii între aceste miraculoase câmpuri decorative este evidentă. Întreaga suprafață sculptată a *Trei Ierarhilor* are, destul de mult, din logica decorativă a unei țesături în multiple registre. În cadrul acestora brâul împletit în trei al torsadei, împărțind suprafețele exterioare ale edificiului nu delimitează două zone ornamental distincte ca în cazul bisericilor *Mănăstirii Dealu* sau *Curții de Arges*. Rolul torsadei este mai degrabă compozițional afară de semnificația ei criptic-religioasă relevată de cifra de *trei* - ca simbol al *Sf. Treimi* sau implicând triada ierarhilor Sf. Vasile cel Mare, Sf. Grigore de Nazianz, Sf. Ioan Teologul - ce au dat însuși hramul mănăstirii...

Importanța torsadei în cadrul broderiei de piatră a *Trei Ierarhilor* este dată nu numai de *semnificația ei imanentă* dar și de consecințele pe care le determină în împărțirea în două a suprafețelor exterioare ale bisericii. Însăși poziția ei relevă rolul distinct pe care îl are acest element arhitectonic - reper esențial al plasticii fațadelor; el este anturat de două benzi - adevărate *frize florale incizate* într-un fel de granit negru de import din Polonia. Dacă materialul indică voga la care acesta a ajuns în Polonia barocă a primei jumătăți a sec. al XVII-lea [5], ornamentele florale în schimb descind din Renașterea italiană - o renaștere târzie convertită în baroc. Funiile împletite ale torsadei sunt împodobite cu motivul solzului de pește - element decorativ tipic pentru ornamentica otomană a centrului manufacturier de la Iznik. Torsada apare la *Trei Ierarhi* ca o influență a arhitecturii din Muntenia; după ce și-a făcut premiera la mănăstirea *Dealu* si apoi la *Curtea de Arges* în Tara Românească, și-a continuat stagiul la mănăstirile *Galata*, *Secu* și *Dragomirna* marcând în sec. XVII, specific și definitoriu, faza a doua a arhitecturii ecleziastice românești. Element străvechi în arhitectură, ea venise din cosmopolita capitală a imperiului otoman - gazdă permanentă a principalelor direcții artistice ale Orientului creștin și musulman, după ce poposise îndelung pe meleagurile armenilor. Arhitectul George Balș a identificat-o aici ca brâu median sau cornișă în biserica din fosta capitală armeană Ani, în locașurile de cult sau monumentele funerare de pe malul lacului Van [6]. De aici se va extinde în arhitectura musulmană și cea creștină perpetuând o străveche, miraculoasă și persistentă lume a formelor, multiplă funcțional și distinctă în metamorfozele ei estetice.

Analiza bandourilor, a celor 26 de șiruri decorative ce succed de jos în sus, până la cornișă, pentru a fi reluate (unele din ele) rezumativ pe octogonul turlelor indică breviarul unic al unei impresionante zestre a ornamenticii orientale. În ciuda bunelor intenții și a pregătirii de specialitate a analiștilor care le-au abordat (prof. Sever Mureșanu prin anii 1880-1890, arh. George Balș - peste alte 3-4 decenii) acțiunea de delimitare a originii elementelor decorative nu a dat și nu va putea da rezultate peremptorii. Este adevărat că unele dintre acestea pot fi atribuite ornamen-

Scanned with OKEN Scanner

ticii anumitor popoare, într-o anumită perioadă a evoluției acestora. Este cazul frizei vaselor persane (bd. XXV) - motive frecvente în ilustrațiile manuscriselor medievale, al motivului crucii (bandoul XIV) sau acela reprezentativ pentru covoarele orientale, al motivului *tanga* [7]. Arcaturile din registrul XVIII, reluat în ornamentația turlelor sunt distinct arabe. Rareori putem face - fie și cu aproximativă precizie - aceste delimitări. Contextul decorativ din linii întretăiate ale bandoului XII localizabil în cadrul ornamenticii geometrice a textilelor noastre populare poate fi, tot așa de bine identificat în cadrul arabescurilor din edificiile Asiei Mici. Un motiv care apare în sculptura decorativă armeană poate fi depistat și în arta Bizanțului - atât de permeabil la influențele orientale ale popoarelor înglobate altădată în vastul său imperiu.

Sever Mureșanu - profesor de estetică și istoria artelor la *Școala de belle arte* din Iași în ultimele două decenii ale secolului nostru, diviza ornamentica *Trei Ierarhilor*, în funcție de posibila origine a motivelor lor decorative în ornamente de origine arabă (în bandourile I-VIII, XVIII) și bizantine (bandourile IX-XVII, dar și mai sus) [8]. Nu lipsită de interes, delimitarea nu poate fi absolutizată. Însuși eruditul autor al studiului abordând stilul decorativ al *Trei Ierarhilor* în comparație cu cel al monumentelor (creștine sau musulmane) în special din Asia Mică relevă adevărate surprize în itinerarul motivelor ornamentale. Unul din acestea - succesiv repetat în primul bandou care rememorează un ornament de pe o cupă din bronz din Spania maură, este identificat în plastica decorativă a moscheii *D'Olgay el Joucoufy* în Cairo dar și pe *gâtlejul unui vas grecesc* [9]. Ornamentul considerat *mauric* identificat în sala *Abencerrages* din Alhambra este regăsit la distanță în timp dar mai ales în spațiu la biserica *San Paulo fuori le mura* (Roma) [10]. Alte ornamente se găsesc în manuscrise vechi grețești dar și în ornamentația unui vechi coran [11]. Și într-un caz și în celălalt iese în evidență o zestre comună a ornamenticii Orientului cu frecvente penetrații a acestora în motivele și registrele decorative ale Occidentului; faptul în sine nu mai pledează pentru un eventual studiu al geneticii și originii motivelor decorative ci mai degrabă pentru o analiză a îndepărtatei în timp, semnificații mitico-religioase (de obicei pierdute) a elementelor decorative dar mai ales a configurației lor estetice.

Dintre motivele decorative ale *Trei Ierarhilor*, în ciuda ingenioasei lor asimilări în ansamblul unitar al bandoului, câteva se disting cu vizibilă pregnanță. Motivul decorativ prin a cărui reprezentare se realizează bandoul de jos al broderiei în piatră a *Trei Ierarhilor* este *arborele vieții*, prezent în arta noastră populară din zorii formării neamului românesc. Spiritualitatea dacică consacrase un adevărat cult și o simbolică a bradului precum și o varietate de tradiții legate de arbori (perpetuări ale dendrolatriei) persistente și după generalizarea creștinismului până în zilele noastre. Frecvența *pomului vieții* pe ornamentele arhitecturii populare, pe țesături, ceramică și crestături în lemn indică unul din cele mai importante motive ale ornamenticii românești. Peste tiparul autohton, de obârșie tracică s-au suprapus, înmulțind numărul variantelor, alte tipare - în speță cel elenistic și cel iranian [12].

Cercetările indică o preferință, în Moldova și în anumite zone ale Transilvaniei, pentru prototipul iranian al arborelui vieții față de tiparul lui elenistic,

Scanned with OKEN Scanner

la el acasă pe pământul Dobrogei și al sudului țării unde a emigrat în special prin textile (scoarțe, etc.) [15]. Greu de spus cum a ajuns acest motiv să ilustreze unul din bandourile de bază ale *Trei Ierarhilor*. Autorii cartoanelor pregătitoare ale broderiei exterioare ale bisericii vor fi avut sub ochi textile orientale implicând motivul sau poate chiar și amintirile de piatră ale frizei arborelui vieții de pe peretele vestic al bisericii *Sf. Dumitru* din Vladimir Suzdal [15]; faptul în sine era verosimil - din Rusia tocmai pictaseră *Trei Ierarhii* - trei pictori renumiți, tot din acele părți veniseră meșteri tipografi sau profesori la *Colegiul* anexat mănăstirii.

Rezumând eternul vis al *tinereții fără de bătrânețe și al vieții fără de moarte*, motivul capătă pe teren românesc conotații particulare nu numai în arta populară ci și în ornamentica *Trei Ierarhilor*. Plasarea *pomului vieții* la temelie, deschizând astfel, de jos în sus, seria miraculoaselor registre decorative, nu este, firește, întâmplătoare. Motivul prelucrează silueta chiparosului dar cu totul altfel decât imaginea sa din perechea arborilor funerari vizibili pe pietrele armenești de mormânt din Moldova sec. XVIII sau celelalte, din același secol, ale epocii fanariote. Imaginile coroanelor chiparoșilor se încadrează piramidal cu baza de jos mai îngroșată; stilizarea piramidei coroanei *pomului vieții* prin configurația ei descrescândă spre vârf are analogii cu stilizarea aceluiași motiv de pe bunditele brodate cu fir de găitan din Gorj sau de pe pieptarele din Mărginimea Sibiului [15]. Având în vedere pregnanța rădăcinilor ingenios împletite cu cele ale arborelui următor, ce îl repetă, motivul reeditează prototipul său iranian - radical, elegant stilizat în vederea integrării în ansamblul decorativ al întregului bandou. Se obține un ritm unic al liniilor curbe de o neîntrecută finețe și autentică muzicalitate care clasează motivul sub semnul unei înalte evaluări estetice.

*

După motivul *pomului vieții*, distinct în contextul motivelor dar practic limitat la un singur bandou [16], motivul soarelui este cel mai pregnant și cel mai des reluat - dominând central sau fiind cel puțin implicat în structura a 15 din cele 26 de bandouri; cunoaște dealtfel și cele mai multe ipostaze în raport cu celelalte motive decorative, reduse, majoritatea, la configurația unei singure înfățișări. Frecvența, proteismul motivului, diversitatea metamorfozelor sale conferă sculpturii *Trei Ierarhilor* configurația unei adevărate apologii a străvechiului motiv al lui Helios.

Străvechi, motivul era profund înrădăcinat în spiritualitatea poporului nostru. Persistența lui în arta noastră decorativă devine, în posteritate, o consecință a caracterului urano-solar al religiei geto-dace din ultima ei fază [17]. Dealtfel cultul soarelui substituit celui al *zeiței mame*, cunoscând la unele popoare antropomorfismul se generalizase din Caucaz până în Spania. Un reflect direct al acestui cult, nu fără legătură cu templele circulare și cadranul solar din vechea capitală a lui Decebal, Sarmisegetuza, l-a constituit omniprezența motivului solar (discul cu raze, rombul, roate, motivul *S*, spirala, cercul simplu sau cel concentric etc.) în sculptura în lemn,

Scanned with OKEN Scanner

tesăturile, ceramica, etc. din arta noastră populară. Similitudinile, chiar identitatea rozetelor solare din arta noastră populară cu cele prezentate în etnografia popoarelor de la poalele Caucazului este frapantă și semnificativă pentru generalizarea geografic-spirituală și continuitatea în vechime a acestui cult.

Evident motivul solar în numeroasele sale înfățișări artistice pe jilțurile domnești ale sec. XV-XVI și stranele mănăstirilor, pe stâlpii masivi ai porților din Maramureș, pe grinzile caselor, pe furca de tors sau pe lada de zestre a miresei își pierduse substratul său magic, originar, păstrându-se în virtutea obișnuinței dar mai ales a rosturilor sale estetice. Nu va fi fost o pierdere totală, ca și în cazul dendrolatriei unele urme vor fi supraviețuit. Închinându-se noului Dumnezeu, al tuturor creștinilor, urmașii vechilor neamuri al acestor pământuri se îndreptau, instinctiv și îndătinat, afară spre răsărit de unde se ridica în slavă, același mândru soare, permanentă realitate fizică și simbol totodată al luminii și căldurii, al adevărului și spiritului determinând mai departe viața și elevația spiritului...[18]. Este imposibil ca această omniprezență și persistență a motivului solar în arta plastică populară și în genere în spiritualitatea românească să fi fost străină de preferințele comanditarilor și osârdia celor care au lucrat cartoanele după care s-au efectuat prin 1637-1638 cofrajul miraculoasei broderii în piatră a *Trei Ierarhilor*. Deși mare parte din motivele ornamentale solare vor fi emigrat la noi din Georgia, Armenia, Turcia (via Istambul) ele vor fi fost preluate firesc de un spațiu geografico-spiritual în care acestea erau familiare și vehiculate statornic în variantele proprii. Evoluția motivelor solare înveșnicite pe paramenții exteriori ai acestei biserici indică nu atât influențe, cât însușiri de valori congenuine.

Încercând schița unei tipologii a motivului solar dăltuit de meșterii ardeleni ai lui Vasile Lupu identificăm în bandoul al II-lea cele 63 de exemple ale discului solar - dacă nu cel mai frecvent numeric dintre motivele solare (întâietatea o deține rombul) sigur cu cele mai multe metamorfoze.

Prezent în unsprezece bandouri, rombul, mai numeros, este însă mai puțin proteic - mai degrabă standardizat. Simboluri solare sunt și cercurile (uneori întretăiate de alte figuri geometrice) - bd. VII și XV. *Suspecte* de a fi simboluri solare sunt și ornamentele din bd. XVI în formă de *S* [19] - opuse unul altuia, având în mijloc un motiv decorativ central cu care alcătuiesc un reușit ansamblu. Motivul, emigrat se pare din covoarele orientale, era notoriu ca simbol solar pe vechea ceramică de pe teritoriul Țărilor Române.

Dacă succesiunile de romburi sunt adevărate structuri perfect integrate (chiar inseparabile) compoziției decorative a bandourilor, discurile solare din bandoul II în schimb cunosc, în înșiruirea lor o distinctă independență. Integrate prin succesiune și juxtapunere ansamblului decorativ al bandoului, ele există totuși prin ele însele; le putem urmări în identitatea lor particulară unele în raport cu celelalte. Extrase separat ele pot fi analizate individual; nu este cazul celorlalte motive solare secundare, mai limitate ca prezență în economia câmpului decorativ.

O analiză a celor 63 de discuri solare din bandoul II scoate în evidență un rar proteism al prototipului, diversificat în nenumărate variante. Metamorfozele relevă

Scanned with OKEN Scanner

îndeosebi ingenioasa creativitate a realizatorilor modelelor. Discurile evoluează în lunga friză ilustrând acest motiv decorativ, constituind tot atâtea variații pe aceeași temă; repetițiile rare, departe de a fi indicii ale oboselii sunt pauze sau reveniri de lait-motiv. O deosebită, nu mai puțin ingenioasă soluție decorativă o constituie amplasarea discurilor pe fondul sculptat al unei discrete, fine rețele de romburi sau diferite polinoame - motivul fiind integrat în ambianța unei adevărate reverii muzicale. Insolit procedeul revine în cadrul altor bandouri rememorând transfigurări de Alhambră autohtonă.

Întrevedem, între discurile din friza amintită, două prototipuri păstrând atributele originale care le coboară în secole și milenii dacă le urmărim în sculptura în lemn și în piatră la noi ci dar și pe întreg arealul geografico-spiritual care le-a vehiculat și le păstrează încă, din Caucaz și până la extremitățile vestice ale continentului european. Ambele aparțin, ca și romburile, stilului geometrizant categoriei motivelor solare rectilinii închise; acestea păstrează străvechea lor configurație originală în care razele sunt trasate rectilinii din centru spre întreaga traiectorie a cercului; în egală măsură este prezentată și cealaltă rozetă ale cărei raze (înscrise și ele în circumferința cercului) sunt ondulate lateral ca suflate de vânt - întregul lor ansamblu - producând imaginea unui vârtej. Ambele prototipuri pot fi identificate în exemplare de o surprinzătoare identitate pe întreg arealul amintit al artei populare din Caucaz și până în Spania. Evident autorilor cartoanelor - modele ale pietrăriei *Trei Ierarhilor* nu le-a fost necesar importul - motivele existând din belșug în sculptura în lemn a Țărilor Române - mai ales în Țara de Sus a Moldovei si Maramureș. Discul cu razele dispuse în vârtej putea fi întâlnit pe exemplare de mobilier aulic sau mănăstiresc. El supraviețuiește magnific pe stranele sau jilțul *Voronețului* sau pe spătarul celuilalt magnific jilț din sec. al XVI-lea de la *Moldovița*.

Odată fondul lor magic inițial pierzându-se, total sau aproape total, ele au devenit ornamente interpretabile la hazardul fanteziei. Vor evolua și ele sub semnul aceluiași baroc răsăritean sub semnul căruia va evolua nu numai podoaba în piatră a *Trei Ierarhilor* ci și mai toată arta acestui sfânt locaș - broderii liturgice, argintăria vaselor de cult, sculptura în lemn etc. Discurile solare vor deveni - în consecință tot atâtea discuri florale; îndărătul petalelor, geometric dispuse, se întrevede structura razelor astrului atât de adorat altădată. Fenomenul are tangențe cu structura motivului *florii de lotus* ca simbol solar dar mai ales cu acel stil geometric *vegetalizat* în care elementele geometrizate cunosc prelungiri florale nu odată curioase (în cadrul acestui dublu curent artistic, cult și popular) - specifice sculpturii în lemn și piatră a unor edificii ortodoxe de cult din Georgia sec. XI... [30].

Multe din aceste discuri florale întrevăd geometrismul originar. Petalele sunt ordonate și standardizate, matematic trasate, înconjurând rozeta clasică cu raze rectilinii nu petale. Uneori nucleul cu raze este înscris într-un pătrat suprapus pe unghiurile drepte ale altui pătrat. Cele două pătrate suprapuse determinând opt colțuri sunt înscrise între-un cerc perfect încadrat de suita circulară a corolelor. Este o îmbinare perfectă între precizia și geometrismul formal al liniei drepte și volutele curbilinii

Scanned with OKEN Scanner

pline de fantezie; armonia sistemul decorativ al *Trei Ierarhilor* constă între altele și în specificul echilibru între aceste două aspecte. Alteori locul simbolului solar l-a luat, în cadrul unui sincretism sui-generis, crucea realizată, central, din patru petale; noul nucleu decorativ este înscris într-un cerc integrat el însuși în două circumferințe florale suprapuse. Alteori elementul central al discului solar - floare - este dominat de steaua cu șase colțuri a lui David, respectiv o altă stea cu opt colțuri.

Cele două variante ale discului solar amintite (cu raze drepte rectilinii sau dispuse în vârtej) nu vor fi abordate simplu, ca atare; sculptorul le va înscrie într-un cerc, frecvent dublu, marcându-l cu abilități de bijutier într-o circumferință floral compusă din opt petale - suprapusă pe o alta cu un număr sporit de petale. Discul solar se prelungește și dezvoltă într-o altă floare ale cărei petale potențează prin configurația nervurilor ei ideea cinetică iradiind din centrul discului - soarele semnificând lumina dar și mișcarea...

Dacă semnificația inițială a simbolului este clară în *florile* conservând în mijloc cele două tipuri de discuri solare, în altele aceasta s-a diminuat sau pierdut total; razele de altădată ale străvechiului motiv au fost înlocuirile cu petalele alungite ale florii; în unele exemplare acestea sunt abia schițate - nefiresc distanțate asemeni spițelor unei roți (cf. analogia cu simbolul *roții* solare) în altele avem adevărate petale variind tipologic de la floare la floare... Rememorând discul solar - floarea din mijloc este suprapusă peste un suport simplu - în formă de disc; acesta va fi, la rândul său, influențat de altul, mai mare, din care reies două rânduri de câte 12, respectiv 16 petale. Cea mai frecventă rămâne cifra 8.

Petalele proliferează vizibil pe suporturile suprapuse, florale; dincolo de un anumit rigorism al dispunerii petalelor, discul solar a devenit o veritabilă floare. Intrat în totală penumbră, substratul magic, religios al motivului a făcut loc celui decorativ-estetic.

Sunt situații în care rigorismul geometrizant părăsește orice urmă de rigiditate. Cele două patrate fanteziste întrepătrunse includ în centru o floare mică, plină de grație. Cele două circumferințe florale sunt integrate unui feeric joc decorativ de covor oriental cu atât mai mult cu cât totul - întregul motiv al discului - floare - se armonizează în surdină fondului discret-melodios al serpentinelor de romburi și octogoane ... *Muzică în piatră !*

*

Proteismul surprinzător al discurilor floral-solare din bandoul II al sculpturii *Trei Ierarhilor* nu-l vom întâlni în cadrul unui alt motiv, și el solar, cel al *rombului*. Dacă putem vorbi de discurile amintite ca motive independent-analizabile nu avem aceeași posibilitate în cazul ornamentelor în formă de *romb* - de regulă integrate într-un ansamblu compozițional, pe postul de element secundar. Rareori îl distingem ca element în identitatea lui proprie - pe picior de egalitate, fie și aproximativ, cu celelalte elemente ale compoziției bandoului din care face parte. Este cazul rombului aplicat

Scanned with OKEN Scanner

peste hexagonul oriental arcuit la capete, alternând cu motivul *tanga* [21] (bd. X repetat, mai sus, în cadrul bd. XXII). De obicei pe pereții bisericii rombul se naște la întretăierea a două linii zigzagate. Este tipică în acest caz suita de romburi din bandoul VII având în mijlocul lor un disc mic cu o cruciuliță sau aceea generată de jocul antrelacurilor din bandoul VIII. Este posibil un transfer al aceloraşi realități decorative din sculptura jilțurilor de lemn din epocă. Bandoul V propune romburi realizate prin întretăierea capetelor a două hexagoane orizontale. Motivul trădează o origine orientală din aceeași zonă a textilelor.

Rombul este și el un motiv solar ca și mai cunoscutele discuri. El le substituie pe acestea în țesături (covoare, pânza cămășilor unde cercul discului este dificil de reprezentat etc.). Îl întâlnim, fie și ca element secundar, în 14 din cele 26 bandouri ale paramentilor *Trei Ierarhilor*. Dacă adăugăm la acestea numeroasele discuri solare din faimoasa friză consacrată acestora din bandoul II se constată că însemnele miticului Helios sunt cele mai numeroase în contextul celorlalte simboluri. Aspectul reflectă de altfel o situație din arta noastră populară. Faptul în sine relevă ponderea de altădată a cultului soarelui în mediul strămoșilor noștri; este vizibilă și după 15 secole, în epoca lui Vasile Lupu, prin persistența tenace a reminiscențelor lui decorative.

O analiză comparativă identifică motivul rombului în mare parte în tipologia covoarelor orientale. Îl întâlnim frecvent (și cu aceeași semnificație de însemn solar) ca element secundar dar și ca motiv principal dominând câmpul decorativ în covoarele turcești dar și în cele persane de Tabriz sau de Buhara [22]. Ca și în cazul altor motive din sculptura decorativă a bisericii este greu de precizat originea lor, tenacitatea orientării cercetării în această direcție fiind, în mare măsură, zadarnică. Dacă autorul cartoanelor aducea aceste motive din fabulosul Orient - furnizor al curții domnești între altele și de covoare si superbe tesături, aceste motive găseau aici nu numai o ambiantă favorabilă receptării cu atât mai mult cu cât ele erau familiare, din vremuri imemorabile și locuitorilor acelor ținuturi. Este de mentionat astfel frecvența motivului rombului în textilele populare românești (scoarte, ștergare, păretare, cămăși etc.) dar și în sculptura țărănească în lemn (stâlpi, grinzi, mobilier, diferite ustensile etc.). Larg deschise receptării influentelor din afară, Țările Române nu se expuneau mecanic acestora cât făceau mai degrabă un act de însușire a valorilor congenuine; practic se realizau nu atât influențe cât confluențe.

*

Un motiv decorativ deosebit reprezentat va fi cel al *crucii*, firesc însă ca prezență pe un edificiu ecleziastic. *Crucea* - simbol al jertfei Mântuitorului și al mântuirii noastre, apare tratată oarecum autonom, pentru ea însăși, deși practic este integrată unuia dintre cele mai frumoase ansambluri decorative: bandoul XIV. Bandoul XI implică și el o friză consacrată si ea unui singur motiv - cel al crucii - o cruce decorativ realizată din suprapuneri de frunze. Repetarea pe parcursul întregului bandou a motivului standardizat duce la oarecare monotonie. Superior ca realizare, de

Scanned with OKEN Scanner

o elevată frumusețe, crucea bandoului XIV câștigă prin alternanța cu un alt motiv al crucii, realizat printr-o ingenioasă întretăiere a două 8-uri. În rest crucea de obicei prinsă printr-un punct central coexistă ca motiv secundar al compoziției decorative a bandoului. Este cazul crucii realizată de obicei, vegetal din petale sau frunzulițe din bandourile XVIII, VII și X (în mijlocul rombului) etc. Majoritatea sunt realizate prin elemente vegetale. Cea mai mare ca dimensiune și cea mai estetic realizată cruce (cea din bandoul XIV) - georgiană ca origine [23] - își dezvoltă vegetal capetele celor trei brațe de sus - prin câte trei frunzulițe; rădăcinile realizate printr-un ingenios antrelac divizat rememorează aspectul persan al *arborelui vieții*. Având în vedere *vegetalizarea* întregului motiv, crucea a devenit, fără a-și pierde totuși identitatea figurativă, un veritabil arbore al vieții în care brațele crucii devin ramurile esențiale ale coroanei iar postamentul - rădăcinile. Însorită, chiar fascinantă și stranie devine această fuziune sau coexistență sincretică între un vechi simbol al vieții fără de moarte și al tinereții fără bătrânețe din spiritualitatea euro-asiatică antecesoare lui Iisus Hristos și un altul, cel al mântuirii creștine - dar nu paradoxală dacă ne gândim că ambele simboluri au în comun aceeași chemare a absolutului și aceeași neobosită sete de mântuire...

*

Intervenția elementului vegetal este omniprezentă în reliefurile *Trei Ierarhilor*. *Vegetelizării* motivului crucii din amintitul bandou XIV, i se adaugă numeroase alte exemple. Eventuala rigidizare a geometrismului elementelor decorative este contracarată prin invazia elementului vegetal-floral. Schematismul crucii dispare prin înlocuirea traseelor liniare ale brațelor acesteia prin volutele gingașe ale frunzelor (bandoul XI). În ciuda eleganței lor grafice, romburile bandoului VI, realizate prin segmentările reciproce a celor două afrontate zigzaguri, ar fi fost obositoare estetic dacă vârfurile lor tăios-ascuțite nu ar dispărea îndărătul volutelor florale amintind caliciul florilor din *Arborele lui Iesei* al cunoscutelor fresce medievale bucovinene. În general acel *horror vacui* al artizanilor lui Vasile Lupu va fi remediat prin afluența motivelor vegetale. Își spune cuvântul simțul de echilibru și organicitatea spiritualității neamului în mijlocul căreia și pentru care s-a zămislit această minune - spiritualitate care nu ar fi receptat o ornamentică total abstractă, de linii drepte și arabescuri. Își va fi spus cuvântul și acel stil geometric *vegetalizat* (specific Georgiei medievale) în care motivele decorative geometrice primesc compliniri de frunze și vrejuri vegetale. Este cazul celebrei biserici georgiene *Nicortminda* (ctitorită la începutul secolului XI) invadată de o adevărată exuberanță vegetală specifică orientului elenistic [24] - ale cărei reliefuri au influențat decorativ *Trei Ierarhii*...

*

O analiză a broderiei de piatră a *Trei Ierarhilor* impune nu numai studiul motivelor - oricât de captivant ar fi, având în vedere tainele care nu odată se anunță

Scanned with OKEN Scanner

sau dezvăluie îndărătul acestora, dar si al spațiilor cărora acestea li se integrează - ci și al celor 26 de bandouri decorative înconjurând de jur împrejur edificiul. De altfel valoarea decorativă a unui motiv rezidă nu atât sau nu numai în configurația lui intrinsecă (de obicei formată prin contributia a două sau mai multe elemente) cât din raportul decorativ-compozitional dintre acesta si câmpul, ansamblul în care e integrat. *Trei Ierarhi* nu e împodobită cu motive izolate ci cu ansambluri ale acestora. Mai mult decât atât, vădit interdependente în juxtapunerea lor pe suprafetele plane ale bisericii, bandourile se valorizează decorativ în funcție de raporturile estetice dintre ele.

Analiza modalităților de realizare a compozitiei decorative de pe diverse bandouri, a succesiunii motivelor sculptate, scoate în evidență îndatorarea acestora măiestriei specifice a altor sectoare ale artei - textilele, sculptura în lemn, orfevrăriei (în speță arta bijutierilor de epocă). Este cazul bandourilor VI sau X ce propun imaginea - mult prelungită a unor adevărate brățări în care motivele decorative alternante sunt prinse la extremități de cele două fire-lănțișoare. Antrelocurile bandourilor III și VIII rememorează aceeași realitate estetică apartinând sculpturii în lemn (de pe jilțurile domnești sau arhierești). Succesiunea ornamentală din bandoul IV trimite la frontispiciile manuscriselor miniate.

*

Multe din bandouri sunt însa îndatorare textilelor. Epoca lui Vasile Lupu este în mare măsură și o epocă a țesăturilor [25]. Provenind din industria casnică țărănească din curtile bisericilor sau din import (pentru cei din elita socială) țesăturile (pânzeturi, lăicere, macaturi, scoarte etc.) proliferează. Li se adaugă superbe covoare orientale (pentru protipendada vremii sau zestrea mănăstirilor mari). Curtea domnească din Iași, rezidită de Vasile Lupu, își realizează fastul nu numai cu mobilele prinse în tinte de argint, prin excesul de argintărie, prin marmura pavimentelor și tapetele de luxoasă faiantă policromă de Iznik ale peretilor [26], ci și prin somptuozitatea caldă a covoarelor, prin vioiciunea cromatică a țesăturilor de pe divane, sau de pe peretii iatacurilor etc. Se introduc materiale noi, exotice, satisfăcând vanitatea luxului princiar: catifelele germane sau de Veneția, mătăsuri extrem-asiatice, serasirul Asiei Mici etc. În biserica *Trei Ierarhi* broderiile de cult cu fir de argint și aur pe fond de catifea rosie sau verde, brocartul odăjdiilor stau valoric pe picior de egalitate cu prețioasa orfevrărie a vaselor de cult realizată în Iași, în Ardeal, Germania sau Danemarca... Luxul vestimentar [27], magnificenta ceremoniilor reedita fastul curtii marelui Bizant de altă dată. Faptul în sine nu rămâne fără consecinte în sculptura *Trei Ierarhilor* sau a altor edificii ecleziastice. Peretele separând la Golia tinda de pronaos este sculptat în registre având ca model o țesătură decorativă orientală; sunt pietre de mormânt în care motivul central sculptat al câmpului ca și alte elemente decorative auxiliare rememorează epitafele acoperitoare de mormânt. Urmărind suprapunerile grafice ale liniilor drepte, zigzagate sau curbe din bandourile V si VI, simti jocul itelor, tehnicile războiului de

Scanned with OKEN Scanner

țesut. Dar cel mai mare transfer de motive și tehnici din tesături în sculptura în piatră s-au făcut din varietatea covoarelor orientale.

*

Prin origine Vasile Lupu este un balcanic - apartine unei zone geografice dominată altă dată de Orient - Imperiul Bizantin căruia îi luase locul, în timpul său, cel musulman, al turcilor. Și-a adus cu peripetii de basm oriental sotia a doua din părțile Caucazului. Spiritual este îndatorat în primul rând înțelepciunii Răsăritului. Oriental îi este și gustul pentru fastul ceremoniilor și protocolului curții, pentru luxul veșmintelor, policromia și bogăția podoabelor. Are voluptatea grandorii și a incomensurabilului când este vorba de putere și avere. Vulturul bicefal bizantin ca emblemă devine pavăză și aspirație de taină; va fi montat pe superbele candelabre ale ctitoriilor sale dar și urmărit politic într-o proiectată *Ligă a popoarelor creștine* ale Orientului. Clericii greci îl vor gratula în scrisori sau în prefețele cărților cu formulele adresate altădată împăraților bizantini. Legăturile sale cu țările Orientului, cu Georgia și Armenia sau cu Turcia, cu teritoriile arabilor, cu Istambulul cosmopolit mai cu seamă - locul de întâlnire al comercianților întregului Orient dar și al creștinilor multinaționali ai întinsului imperiu în cadrul căruia, ca și împărații de altădată, el este protectorul de jure și de facto al tuturor creștinilor ortodoxi, determină profuziunea orientală a valorilor decorative din piatra *Trei Ierarhilor*. Orientul nu a furnizat doar friza superbă a vaselor persane sau armenești (motivul existând în vechea artă a ambelor popoare) și nici nu s-a limitat la *orientalizarea* cu solzii faianței de Iznik a pilaștrilor dubli italieni delimitând friza amintită a bandoului XXV. Mai mult decât alte contexte - potențiale surse - lumea covoarelor și altor țesături orientale devine poate cea mai autentică sursă de inspirație. Din această lume se va reține motivul în formă de 8 - *tanga* (bandoul X) ca și motivul *medahil* (frecvent în covoarele turcești de Kayseri - Cesareea) - rezultat în bandoul XV prin întretăierea cercurilor. Jocul romburilor s-a intensificat și prin influența acelorași realități geometrico-decorative din covoarele de Buhara, după cum arabescurile vegetal-florale discret stilizate mărturisesc câmpurile centrale ale covoarelor de Tabriz. Anumite variante mai simplificate ale motivului *gül* ca și figurile octogonale decorative din covoarele Afganistanului au procurat poate sugestia motivului decorativ realizat în bandoul X prin suprapunerea rombului peste cele două hexagoane - și cele suprapuse - crucis.

Influenta textilelor orientale nu constă numai în procurarea unor motive mai mult sau mai puțin spectaculoase - în treacăt fie spus, supuse unor intense metamorfoze ulterioare. Ca și într-un covor oriental, valoarea estetică a fiecărui motiv constă nu atât în configuratia lui intrinsecă cât în contextul în care se integrează și conexiunile pe care le stabilește cu celelalte elemente decorative - în raport cu care își reliefează și semnificația sa; dar am adauga, influenta țesăturilor orientale constă și în dispunerea bandourilor unele în raport cu celelalte pe suprafețele parietale ale edificiului.

Scanned with OKEN Scanner

Logica interioară a succesiunii sau a alternării elementelor decorative într-un bandou trimite nu odată la bordura covoarelor orientale. Dacă în broderiile de cult ale *Trei Ierarhilor* bordurile acestora se constituie nu odată după modelul bordurii tapiseriei laice-occidentale de circulatie în Polonia sec. XVII, tehnica realizării bandourilor broderiei de piatră și mai ales dispunerea lor trimite la un anumit tip de covoare orientale - *kilimurile de Karamani* (Turcia) - frecvente în celebrele bazaruri dominate de negustori turci sau armeni. Acestea erau lungi și înguste, realizate din benzi ce se succedau unele după altele de-a lungul tesăturii. Unele analogii se pot face cu lăicerul sau păretarele din Moldova. Evoluând în șiruri decorative *kilimurile* nu dezvoltă, ca și în cazul celorlalte persane (Tabriz, Ispahan, Kazak, Kayseri), motive centrale în câmpuri ocupând majoritar suprafata covorului; accentul cade pe mișcare și decorativism liniar.

*

De o luxuriantă bogătie, decoratia sculptată a *Trei Ierarhilor* nu lasă senzația de coplesire și dezechilibru. Echilibrul între liniile drepte, frânte și cele curbe dă o notă de claritate și incontestabilă armonie. Atunci când domină ornamentele geometrizante (bandourile II-VIII) sunt temperate în senzația lor de abstract și aridităte. Unghiurile ascutite ale romburilor sunt ascunse de flori (bd. VI), câmpul gol al unui hexagon este înviorat de gratia unei flori sau vibrația unei frunzulițe. Raportul între liniile drepte și cele curbe este semnificativ pentru grija de a echilibra acest raport nu numai în cadrul bandoului izolat, ci și în raporturile dintre benzile sculptate ale *Trei Ierarhilor*.

Broderia sculptată a acestui edificiu a fost gândită unitar după un plan prestabilit realizat prin coroborarea a numeroase contributii dar sintetizat, după toate probabilitățile, de o singură persoană. Principiul logic funcționează și în raportul vertical / orizontal al elementelor ca și echilibrarea dominantelor - geometric / curbilinii - floral. Dacă partea de jos până la bd. VIII inclusiv este mai *geometrică*, dominată de romburi, bandourile următoare (IX-XXVI) stau, cu o singură excepție, sub semnul liniilor curbe (închise sau deschise) - spectacol în piatră a unei miraculoase varietăți. Cu o singură excepție (bd. X reluat la poziția bd. XXII) bandourile nu se repetă - nu reiau motivul precedent dar nici nu anticipează pe cel viitor. Senzația de monotonie nu se constituie; mai mult, atunci când amploarea decorativă pare excesivă, intervin brusc dar atât de judicios cele două benzi florale de o parte și de alta a brâului-torsadă, realizate în maniera unei renașteri italiene târzii, convertită în baroc. *Pauza* nu se constituie total, prin eludarea integrală a motivelor decorative ci prin schimbarea de optică și diferența de tehnică. Dacă decoratia, majoritar-orientală, este realizată prin reliefarea ei proeminentă în înălțime cu ajutorul degroșării și eliminării materialului din jurul ornamentului, florile celor două benzi conturând torsada, îndatorate esteticii occidentale, sunt incizate. Torsada însăși câștigă imens prin acest joc al artei.

Scanned with OKEN Scanner

Prezența acestor elemente de pondere în sculptura ansamblului - elemente ce trimit la barocul italian - pun problema elementelor occidentale implicate în sistemul decorativ-oriental al *Trei Ierarhilor*. Dacă cele două benzi decorative amintite erau îndatorate stilistic barocului italian, celelalte elemente ce se revendică occidentului trimit la stilul gotic.

Exemplar de marcă a celei de a doua perioade a arhitecturii, *Trei Ierarhii* conservă din cealaltă - prima - dusă la desăvârșire de Ștefan cel Mare și urmașii săi, goticul ancadramentelor de la ferestre ca și acela - de o vădită grandoare în ciuda dimensiunilor - al portalului de intrare în pronaos; contraforții apartin și ei aceluiași stil. Din cadrul complexului de altădată al *Trei Ierarhilor* făcea parte și arhondaricul cu chilii de lux pentru oaspeții de seamă, reședința stăreției (ambele pe latura de vest a incintei), înaltul turn cu ceas - primul din Iași - de la poartă, toate dispărute succesiv de-a lungul timpului, ca și o magnifică trapeză - sala gotică - rivalizând cu sala asemănătoare de la Dragomirna (ce a anticipat-o) și cea de la Cetățuia (ce a succedat-o). Sala există și astăzi după ce a suferit mai multe refaceri între care aceea a lui Lecomte du Noüy după 1886 (continuată în perioada interbelică și între 1960-1961) a fost din temelie. Planul clădirii, sistemul elegant al ogivelor sprijinite pe cele două coloane trimit la sălile capitulare ale mănăstirilor catolice din Ardeal.

Portalul de intrare din exonarthex în lăcașul *Trei Ierarhilor* impresionează prin grandoare și eleganță. Ferestrele numeric sporite în raport cu cele din edificiile lui Ștefan cel Mare (3 în altar, 6 în pronaos, 4 în pronaos, două - mai mari - în tindă - exonarthex), realizate cu exceptia ultimilor două în baghetele încrucișate delimitate sus de o cornișă lintel și jos de o banchină, cu scuturi occidentale aplicate, se integrează perfect în armonia ansamblului. Eventualele incongruențe între cel mai mare stil al evului mediu occidental și decorativismul oriental al fațadelor este depășit printr-o adecvată și discretă punere în pagină a ferestrelor - alungite în raport cu dimensiunea lățimii pentru a nu stingheri desfășurarea bandourilor. Proeminențele gotice ale baghetelor sunt atenuate prin eleganța orientală a antrelacurilor ce înconjoară pe trei laturi ferestrele, mediind adecvat trecerea la celălalt orizont stilistic. Contribuie mult la aceasta subtierea baghetelor și mlădierea plină de grație a nervurilor. Nu întâlnim măreția greoaie și severă a goticului provincial judecând după resturile (câte s-au păstrat) de uși și ferestre de la reședințele voievodale din sec. XV. Arcul însuși, de sus, al ferestrelor mici este mai aproape de arcaturile orientale. Sunt calități pe care cele două ferestre mari de pe fațada vestică le accentuează - puntea de legătură dintre ele și restul ornamentelor fațadei stând în același numitor comun al grației și elegantei. Soclul *Trei Ierarhilor* evită formele mai înalte și mai greoaie ale ctitoriilor sec. XV-XVI. Chiar și atunci când acest aspect nu poate fi evitat ca în cazul contraforților - defectele estetice de acest gen, dealtfel inerente, sunt contracarate de măiestria dantelăriei în piatră care nu lasă nici pe ele vreun loc gol, nesculptat.

Scanned with OKEN Scanner

Elementelor occidentale, baroce, li se asocia, pe vremuri, *cuvuclíul* - baldachinul pe coloane în dreptul nișei *Sf. Paraschiva* - amintit de Paul de Alep și regretat după dispariția lui, după 1886, de Sever Muresanu [28].

*

În mai mare măsură decât celelalte arte care au concurat la constituirea acestui edificiu dar și la amenajarea și împodobirea lui interioară s-a desemnat, în posteritate, sculptura decorativă, exterioară și într-o măsură mult mai mică, cea interioară. Mai persistentă în timp, ea s-a dovedit cea mai specifică și mai definitorie și mai aderentă formulei stilistice sub semnul căreia ea s-a realizat - barocul. Ea aparține unui baroc suigeneris moldovenesc - superioară sinteză, autohtonă, nu a limbajului clasic - renascentist - spectacol pe care ni-l procura cu strălucire fațadele Goliei ci a zestrei bimilenare a ornamenticii orientale sau cea aparținând străvechilor locuitori ai acestor meleaguri - strămoșii noștri. Dacă motivele decorative în cea mai mare parte trimit la tezaurul artistic vizual al Orientului creștin-armean, georgian etc. dar și musulman, turco-arab, consecințele estetico-spirituale trimit la numeroase similitudini cu aceleași aspecte ale barocului european pe care îl abordăm nu numai ca un curent istoric ci mai ales ca un concept tipologic, o vârstă firească în evoluția oricărei culturi.

Ca și în barocul european, sculptura *Trei Ierarhilor* marchează un triumf al valorilor vizuale. Trăim într-o epocă în care cel mai erudit și mai sensibil cronicar din Moldova sec. XVII - Miron Costin - proclamă superioritatea văzului asupra celorlalte simțuri. Sculptura decorativă în piatră cunoaște sub Vasile Lupu (mai târziu în Țara Românească sub Constantin Brâncoveanu) o situație preeminentă în raport cu pictura în ornamentarea exterioară a edificiilor religioase - situație pe care aceasta n-a avut-o înainte și nu o va avea ulterior.

Utilizarea cu multiple funcții decorative a sculpturii enunță spulberarea barierelor de altădată dintre arhitectură - sculptură - pictură. Fără a reliefa divorțul între părțile structurale ale arhitecturii si sculpturii - specific nu odată barocului occidental, sculptura *Trei Ierarhilor* conlucrează fericit cu arhitectura atât în exterior cât și în interior; în interior jocul torsadelor și arcaturilor delimitează zone arhitectonice sau succesiuni de fresce. Reliefurile însuși sunt aurite, detașându-se pe un fond cromatic de obicei complementar, realizând acorduri, accentuând intensități de culoare și punând în valoare suprafețe pictate.

Specific barocă este preeminența liniilor curbe - esențiale în evitarea aridității și abstracțiunii elementelor geometrizante ca și în constituirea motivelor florale. Floarea este un motiv - un ornament dar și o emblemă.

Reliefurile sculptate introduc o notă de omniprezentă mișcare în cadrul compoziției decorative a bandoului dar și în configurarea unui sens ascensorial al tuturor benzilor sculptate de la geometrismul generalizat al primelor 5-6 registre spre avântul spectaculos al jocului curbelor din registrele de mai sus culminând cu celebra friză a vaselor persane cu flori.

Scanned with OKEN Scanner

Jocurile fanteziei devin nu odată indicii de autohtonă creativitate. Sculptura *Trei Ierarhilor* nu este o simplă copie după ansambluri celebre. O sinteză miraculoasă propune și realizează soluții, introducând o notă de echilibru - definitorie pentru un profil al spiritualității românești.

Mai puțin persistentă în timp s-a dovedit pictura - dar nu mai puțin reprezentativă și definitorie pentru arta epocii lui Vasile Lupu. S-au păstrat din păcate puține ansambluri și acestea vitregite de vicisitudinile invaziilor, pacostea cutremurelor și incendiilor, dar mai ales de aceea, mai cumplită, a restauratorilor. Acțiunea acestora din urmă a determinat o anumită rezervă prudentă din partea cercetătorilor, prudență inutilă în cadrul broderiei, argintăriei sau arhitecturii. Dacă plastica fațadelor impune preeminența valorică a sculpturii decorative, pictura e în vădit regres, față de ce această artă reprezenta cu o sută de ani în urmă, în epoca lui Petru Rares. S-au pierdut habitudini și modele, lipsesc mai ales oameni specializați. Pictează, conform comenzilor și solicitării domniei ruși, greci, polonezi. Pictura interioară a *Trei Ierarhilor* va fi realizată de cei trei ruși Isidor Pospeev, Pronca Nikitin și Deico Iacovlev, flancați de pictori locali între 1641-1642. Catapeteasma mănăstirii din *Cetatea Neamțului* va fi pictată prin 1643 de un *maler Baraski* - polonez, cea de la *Golia* - după toate probabilitățile de un străin. Dacă situarea în timp și identitatea artiștilor nu pune nici un fel de probleme, în schimb autenticitatea frescelor pune totuși, parțial justificate, semne de întrebare. Vicisitudinile amintite au determinat, la anumite intervale, curățarea și repictarea, culoare peste culoare, a frescei. Totul va culmina cu restaurarea cam barbară de la 1852. Acțiunea de repictare a fost parțială, pictura de la *Trei Ierarhi* nu a suferit maltratările frescelor Goliei eșalonate istoric pe parcursul a două-trei straturi de culoare (ultima, cea mai inadecvată, din 1838). S-au păstrat condiția grafică a personajului, fizionomia acestuia, umbrele, raporturile între tonuri; sunt permanențe ce permit identificarea lucrărilor după descrierile unui admirator contemporan: Paul de Alep. Oricum cele 20 de fragmente (unele mari) de fresce păstrate permit o idee clară asupra calității picturilor.

Pictura care atrăsese atenția admirativă a unui Paul de Alep, Evlia Celebi, M. Costin, Corneliu Magni și alții era una de reală valoare în care însăși pictura țării lor se resimte într-un fel de mutația radicală în pictura occidentală aflată într-o perioadă de maturitate a barocului european (1610-1660) sau de triumf a barocului sarmatic polonez (1630-1670). Dispare nota dominant statică ca și cea simbolică, dispar rigiditățile, hieratismul, în favoarea mobilității fizice și dinamicii sufletești.

Portretul votiv este mai cu seamă reprezentativ pentru spiritul noii epoci. Personajele pierd din simbolismul dominant altădată și gestica din hieratică. Integrați unei diagonale având la capătul de sus divinitatea, reprezentanții vechiului portret votiv deveneau eroii piosi ai aceluiași moment sacru - cel al ofrandei - eșalonând ascendent drumul spre eternitate și eternizare. Personajele noilor portrete votive de pe peretele vestic al pronaosului *Goliei* și *Trei Ierarhilor* trăiesc și ele o anumită solemnitate dar una a fastului, măreției civile și reprezentării. Sustrase ambianței hieratice ele devin exponate ale grandorii și triumfului lor social. Ele procură mai

Scanned with OKEN Scanner

degrabă sentimentul unui instantaneu din sala mare de ceremonii a palatului, în care eroii apar bogat, fastuos, împodobiți cu toată grija și pompa momentului dar mai ales a rangului. De la portretul votiv și în cadrul acestuia, se trece pe nesimțite la portretul de grup - laic - similitudine în paralel cu marele portret occidental de apărat. Broderia ecleziastică o făcuse deja, prelucrând sugestii din arta barocă a Poloniei vecine, în cadrul epitafelor - portretele funerare brodate ale Tudoscăi, fiului Ioan și mai înainte în celebrul portret funerar al lui Irimia Movilă de la mănăstirea *Dragomirna*.

Pusă în umbră altădată, noțiunea de individualitate - firească în epoca barocă - apare pe prim plan. *Homines noves* - cum au fost remarcați de istoricii de artă [29] - țin să-și afirme farmecul personal al trăsăturilor lor fizice; privirile lor inteligente, discrete, pline de taine politice sau de gineceu și - nu în ultimul rând - puterea și rangul.

Evident sondajul personalității nu este un *accident* limitat la personajele portretului votiv inspirat din mediul aulic al vieții laice - ci transpare în fiecare din chipurile de sfinte și martiri care au rămas după restaurarea lui Lecomte du Noüy. Întrevezi în ele, dincolo de psihologia vârstei, îndârjirea într-o semeție a ascezei, conștiința sacrificiului, melancolia solitudinii, psihologia renunțării ca și aspirația tenace spre desăvârșire; toate sunt reflectate într-o impresionantă, originală suită în care spiritul bizantin al esențializării coexistă cu realismul reprezentării îndatorat noilor exigențe ale artei europene. Broderiile ca și veșmintele și stilul de viață al curții rezumă *unirea fastului / bizantin / cu eleganța și pompa unor forme de baroc occidental* [30].

Ca și în barocul european noțiunea de grandios în artă cunoaște o resurecție firească dacă ne gândim că patronajul artei epocii sale aparține unui prinț trăind intens sentimentul măreției regal - imperiale - aspect relevat de pompa cortegiilor domnești, luxul interioarelor sale princiare sau cel al *Goliei* și *Trei Ierarhilor*, vestimentația fastuoasă în care brocartul, catifeaua, mătasea erau copleșită de orgia diamantelor și pietrelor scumpe.

Bijuteriile și celelalte accesorii de metal prețios ale costumului de gală al domnitorului erau evaluate de ambasadorul I. Kemeny la 40000 taleri, doar o blană - e adevărat de excepție - prinsă în diamante valora 35000 galbeni... Fastul ospețelor în tacâmuri de argint (se serveau circa 60 de feluri) era copleșitor, luxul palatului se extindea și în afara zidurilor acestuia. Robert Bargrave, ambasadorul Angliei admira pavimentul de marmură al grajdurilor de cai găsindu-le pe acestea competitive, chiar mai luxoase decât cele ale suveranului său ... Luxul este trădat și de materialele folosite. Se procură brocart venețian, serasyr, adamască și alte fastuoase țesături orientale - pentru veșminte - blănurile de zebelină și soboli; odăile sunt placate cu faianță de Iznik și Kutahya ca și seraiurile sultanului, construcțiile uzează, pe lângă piatra sculptată de meșteri italieni sau sași din Ardeal, de granitul negru la modă în Polonia barocă, marmura albă din ținuturile mediteraneene, mobilierul utilizează abanosul și chiparosul prelucrat la Constantinopol, argintarii nu mai dovedeau de realizat sutele de piese de argint curat iar hainele cunosc profuziunea orientală a mărgăritarelor, diamantelor și pietrelor scumpe.

Scanned with OKEN Scanner

*

Broderiile ecleziastice sau laice aparțin și ele acelorași arte somptuare. O raportare a broderiilor liturgice ale *Trei Ierarhilor* la cele de la *Putna*, ale epocii lui Ștefan cel Mare, este semnificativă pentru mutațiile produse. Broderiile lui Ștefan cel Mare sunt aderente în cel mai înalt grad la noțiunea de sacru și dramatismul ambianței liturgice. Fără ornamente, de un linearism grafic sever și elegant totodată - chipul lui Iisus întins pe piatra de Efes din epitaful de *Putna* conferă faptului istoric, tăria și măreția divină a dramei cosmice. La un antipod al acestei viziuni, la numai un secol și jumătate mai târziu se află același subiect, brodat pe catifea în epoca lui Vasile Lupu pentru biserica *Trei Ierarhilor* cu același fir de metal prețios. Chipul Mântuitorului coborât de pe cruce este practic înecat într-un fermecător câmp de stele - flori - îngerii completând prin chipurile lor feeria paradiziacă. Se diminuează mult elementul practic, nota de pregnantă sacralitate, specifică și definitorie pentru broderiile epocii lui Ștefan cel Mare, nu se mai constituie... Preponderența elementului decorativ din bordurile florale (inexistente altădată) ca și din interiorul câmpurilor centrale pun personajele divine pe plan secundar. Admițând că figurile *Sf. Petru și Pavel* ar lipsi - cele două vederi care îi includ s-ar susține singure prin amploarea și decorativismul elementului floral. Bordurile broderiilor reduse în secolul XV la inscripția înconjurându-le rectangular, reeditează acum prin dimensiunile, compoziția și siluetele florilor aceeași realitate a tapiseriilor occidentale pe care privilegiații moldoveni - parte din ei având indigenatul și titlul nobiliar polonez le vor fi văzut la mândrele curți ale Cracoviei. Ductului liniar, solemn, sever, chiar rigid i se substituie eleganța, fluența și proteismul liniei curbe. Metamorfozele ei devin miraculoase în volutele florilor, pliurile draperiei, unduirea corpurilor, caliciul monumental al unui potir. Broderiile *Trei Ierarhilor* se potrivesc, prin diminuarea sacrului și amplificarea elementului decorativ, mai degrabă la interioarele palatului decât la cele ale bisericii.

*

Argintăria de cult a *Trei Ierarhilor* constituie un alt capitol care diversifică prin particularitățile sale arta aulică a epocii lui Vasile Lupu. Argintăria și în genere orfevrăria a fost suspectată de istoricii de artă ca fiind lipsită de originalitate autohtonă în cadrul Moldovei, mare parte din piesele de metal destinate cultului fiind de import. Prestigiul argintăriei transilvănene era imens și domnitorii, mănăstirile și privilegiații soartei din Moldova și Țara Românească continuau, pe tot parcursul secolului XVII, să importe argintăria de masă sau de cult din Ardeal. Având în vedere cererile mai mult decât numeroase ale curții domnești și ale boierilor, bisericilor etc. epoca lui Vasile Lupu nu este numai epoca de apogeu a broderiei și textilelor ci una a argintăriei. Numărul argintarilor, sporind continuu, determină înființarea la Iași, în

Scanned with OKEN Scanner

1669, a unei bresle a lor. Mai mult, argintarii ieșeni sau ai altor orașe moldovene din secolul XVII nu se mai limitează la imitarea servilă a modelor ci abordează frecvent altele legate de tradițiile autohtone. Ca nici o altă mănăstire a timpului *Trei Ierarhii* rezumă aceste tendințe. Există la *Trei Ierarhi* și argintărie de import - nu mai puțin reprezentativă pentru gustul și mentalitatea comanditarului. Se comandau obiecte de preț în Orient, respectiv la Constantinopol. Chiar dacă va fi fost făcut în Iași, unul din ibricele de ritual, destinat proscomidiei altarului de la *Trei Ierarhi* (realizat ca și celelalte piese ale argintăriei între 1638-1639) este tipic oriental ca tipologie și ornamentație. La polul estic opus, un ibric cu aceeași funcționalitate este lucrat și ornamentat cu flori în spiritul unei renașteri târzii convertite în baroc, la Regensburg sau în alt oraș al Germaniei. În spiritul unui baroc nordic sunt realizate la Danzig sau poate în Danemarca și sfeșnicele masive de bronz (astăzi la *Golia*). Spiritului estetic occidental, o fază însă mult anterioară, îi corespunde splendida cădelniță în stil gotic ce va fi fost folosită la târnosirea bisericii în primăvara anului 1639. Reeditează ca și cădelnița lui Ștefan cel Mare de la Putna silueta unui dom gotic, baza-suport a cădelniței amintind piciorul potirelor ardelene din sec. XIV-XV...

Cele mai multe piese aparțin însă atelierelor locale, în speță celor ieșene. Una din acestea este lădița-relievar cu o formă frecventă în Țările Române ca și în perimetrul sud-dunărean, împodobită cu ornamente orientale incizate. În general, în forme dar mai ales în ornamentică efortul se îndreaptă în direcția depășirii extremelor. O candelă de argint - una din zecile de candele ce luminau interiorul -, lucrată în tehnică mixtă (prin ciocănire - au repoussée dar si à jour - în partea superioară, perforată după un model floral) perpetuează o tipologie autohtonă devenită tradițională coborând, prin origini, din atelierele transilvane, ornamentatia bazei însă, incizată în solzi de peste ca în cea a faianței de Iznik este orientală (otomană). Uneori mixajul atinge perfecțiunea sintezei. Este cazul unei cățuie aparținând aceluiași tezaur. Forma ei ca și funcționalitatea (ecleziastică sau laică) trimite la mai vechea *Katsi* - atât de cunoscută în lumea balcanic-bizantină. Capacul - turn al cățuii, în interiorul căruia se ard miresmele, capătă forma unui superb dom gotic (argintăria ieșeană avea încă complexul prestigiului argintăriei transilvane). Domul este realizat prin supraetajarea unor volume realizate din plăcute de argint decorativ perforate, ca formă și ornamentică - integral orientale - mai precis constantinopolitane în maniera panourilor decorative ce ornamentau interioarele resedințelor imperiale de la Istambul. Ceea ce realiza, în mare, sculptura de excepție a *Trei Ierarhilor* o relua, în mic, un obiect de argintărie...

Dincolo de tehnici și de confluențe și una și alta din cele două opere de artă rezumă creator și dezinvolt aceeași impresionantă capacitate de sinteză, specifică artei românești.

Spiritul de sinteză și autentică creativitate, specifice tuturor artelor ilustrate de ctitoria *Trei Ierarhilor* se integrează în cadrul unui baroc autohton, dominat de aceleași legi ale barocului european dar comportând un alt limbaj decorativ - al Orientului creștin sau musulman - el însuși moștenitor al unei impresionante,

Scanned with OKEN Scanner

milenare zestre ornamentale. Insolit în peisajul artei europene a secolului XVII raportul orient-occident, dihotomic, în epocă, se exclude de astă dată opoziției tradiționale. Pe pereții unei ctitorii românești - post bizantine - în formă de cruce autohtonizând planul triconc al unei biserici cu prototip în tona balcanică, goticul tardiv transilvănean al ancadramentelor de piatră, barocul italian al benzilor florale anturând faimoasa torsadă coexistă cu fastuoasa, miraculoasa, orientala broderie în piatră aruncând firesc o punte spiritual-artistică între Orient și Occident ...

Ilustrând vocația spre universalitate a culturii și artei românești, proiectată de ambițiosul și preaînvățatul Vasile Lupu ca o *biserică a bisericilor* a lumii ortodoxe în umbra divină a imperialei *Sfintei Sofia* de altă dată, *Trei Ierarhii* impune, dincolo de efemeritatea ambițiilor prăbușite odată cu tronul, eternitatea unui mesaj și har al măiestriei frumosului - unic în cadrul artei ecleziale ortodoxe.

NOTE

1. Având în vedere că fiecare din benzi (bandouri) care înconjoară de jur împrejur biserica are un anumit sau anumite motive decorative precum și logica lui compozițională proprie am socotit numărul bandourilor la 26 neconsiderând ca atare ca bandouri șirurile de denticuli - simple elemente delimitând cele două benzi florale de o parte și de alta a torsadei și nici șirul de ove sau muchiile de sus, de la cornișă. Ne-am limitat la pereții bisericii, făcând abstracție de cele două turle care rezumă ornamentica pereților bisericii într-o altă logică compozițională dictată de noua conformație a volumelor.

2. Nicolae Sabău: *Sculptura barocă în România*, Ed. Meridiane, București, 1992, p. 208.

3. George Balș: *Influences arméniennes et georgiennes sur l'architecture roumaine*. Communication faite au III - e Congres des Etudes Byzantine (Athènes, 1931), Imprimerie "Datina românească", Vălenii de Munte, 1931, p. 9-11.

4. Idem, p. 9-10.

5. Mariusz Karpowicz, *Arta poloneză în secolul al XVII-lea,* traducere și cuvânt înainte de Rodica Ciocan-Ivănescu, Ed. Meridiane, București, 1979, p. 47-50.

6. George Balș, *op. cit.*, p. 8-9.

7. Cf. E. Gans Ruedin: *Connaissance du Tapis*, Office du Livre, Edition Villo, Paris, Fribourg, 1976.

8. Sever Mureșanu: *Biserica Trei Ierarhi* în "Analele arhitecturii", Tipografia curții regale F. G(bl și fiii, București, I (1890), p. 102.

9. Cf. Ilustrarea sau comentariul motivului în Alexandre de Laborde - Malerische und historische Reise in Spanien, Leipzig, 1811, vol. III, planșa LXVII, Freise d'Avennes: *Art arabe d'après les monuments du Cairo depuis le VII - e siècle Jusqu'à la fin du XVIII - e*, 1877, vol. II; I E. Jacobsthal: *Die Gramatik der ornamente*, ed. a II-a, Berlin, vol. XII.

Scanned with OKEN Scanner

10. Cf. Jones Owen: *Alhambra*, London, 1845, vol. II, pl. XXXIV, p. 51.

11. Sever Mureşanu, *op. cit.*, p. 104.

12. Paul Petrescu: *Motive decorative celebre*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1971, p. 48.

13. *Idem*, p. 47-48.

14. B.A. Rybakow: *Geschichte der russischen Kunst*, Dresden, 1957, p. 171.

15. Cf. ilustraţiile 85-86 din Paul Petrescu , *op. cit.*

16. Motivul pomului vieţii s-ar mai repeta în bandoul XVII dar şi atunci evaziv şi în alt context.

17. Paul Petrescu, *op. cit.*, p. 26-27.

18. Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant: *Dicţionar de simboluri*, Ed. Artemis, Bucureşti, 1995, vol. III, p. 236-243.

19. Paul Petrescu, *op. cit.*, p. 14.

20. *Idem*, p. 17.

21. E. Gans Ruedin, *op. cit.*, p. 68. Am denumit aşa motivul având în vedere similitudinea, până la identitate, cu o variantă a motivului *tanga* (motivul în formă de 8) frecvent în câteva centre de tesut covoare din Asia Mică. De altfel similitudinile sugerează un transfer din covoarele orientale - de audienţă la curtea lui Vasile Lupu - în cartoanele-modele ale sculpturii *Trei Ierarhilor*.

22. *Idem*, p. 82-83.

23. G. Bals, *op. cit.*

24. Paul Petrescu, *op. cit.*, p. 17.

25. Ana Dobjanski, Victor Simion: *Arta în epoca lui Vasile Lupu*, Ed. Meridiane, Bucureşti, p. 64-67.

26. Cf. mărturiile lui Paul de Alep şi ale altor călători din epocă (cf. vol. *Călători români despre ţările române*, vol. VI, partea I-a, *Paul de Alep*, îngrijit de M.M. Alexandrescu - Dersca, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1976, p. 36-38. Cf. şi Robert Bargrave: *Povestirea unei călătorii...* în *Călători străini despre ţările române*, ed. cit., vol. V, p. 490.

27. Idem, vol. V, p. 137. Ioan Kemény în memorialul său consemnează că domnitorul V. Lupu purta haine si podoabe în valoare de 40000 de taleri.

28. Cf. Paul de Alep în vol. *Călători străini despre ţările române*, ed. cit., vol. VI şi Sever Mureşanu: *Biserica Trei Ierarhi* în "Analele arhitecturii şi ale artelor cu care se leagă", I (1890), Bucureşti, 1891, nr. 3.

29. Răzvan Theodorescu: *Itinerarii medievale*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976, p. 47.

30. *Idem*, p. 162.

Scanned with OKEN Scanner

ÎNTRE ALTAR ȘI NAȚIUNE - DESTINUL SPIRITUAL AL UNEI BISERICI

În centrul orașului Siret, vechea capitală de altădată a Moldovei, așezat la răspântia tuturor căilor care accedeau la drumurile comerciale de demult ale țării, actuala biserică *Sf. Ioan* a rămas, de trei secole de când datează, impunătoare și nu lipsită de o anumită zveltețe arhitecturală, principala biserică ortodoxă a orașului; locaș de credință, dar și locaș de cultură, întrucât alături de școala română, ea a constituit pentru localnicii români de-a lungul timpului (dar mai ales în perioada 1775 - 1918 când Bucovina este incorporată Imperiului Austriac) un autentic bastion al românismului - aliata de nădejde, uneori singurul reazem al românilor localnici, preponderenți altădată, dar împuținați și împinși pe parcursul sec. al XIX-lea din centrul târgului spre părțile lui limitrofe.

Fără a avea o pisanie elucidând data construirii ei și ctitorul, tradițiile verbale, puternice, transmise și vechilor, astăzi pierdute, arhive ale bisericii, atribuie această biserică lui Petriceicu Vodă care a construit-o între 1672-1674 - ctitorul din 1673 și al mănăstirii *Sf. Onufrie* din Mănăstioara - Siret. Dar și în lipsa surselor documentare, biserica, cu toate modificările ei ulterioare din sec. al XIX-lea, aparține prin analogiile evidente cu bisericile din *Itcanii - Vechi* (Suceava) și *Aroneanu* (Iași) - celei de a doua faze a arhitecturii noastre [1], cristalizate pe deplin în secolul al XVII-lea.

Cercetările arheologice întreprinse în intervalul 1983-1984 au descoperit în interiorul bisericii temeliile realizate din piatră ale altei biserici, din lemn, din vremea lui Petru - Mușat și (în interior) un cavou rămas așa de când fusese pecetluit. Se spera verificarea unei vechi tradiții siretene a unei biserici atribuite celebrei mame a voievodului Petru (Margareta - Musat) sau cel puțin vremii sale - tradiție care îi localiza aici mormântul. Inelul de aur cu rubin, gătelile de preț și îmbrăcămintea impresionant de bine păstrată, găsite de arheologi, aparțineau însă cu certitudine unei reprezentante a elitei sociale a Siretului secolului al XVII-lea și nu secolului al XIV-lea. Faptul în sine nu elimina posibilitatea existenței și a mormântului amintitei principese române, protectoarea bisericilor catolice din Siretul de acum șase secole - nepăstrarea nici unui rest arheologic al criptei ei de altădată era firească de-a lungul acestui îndelungat interval, timp în care biserica de lemn din centru credem că va fi îndurat și ea toate vicisititudinile abătute asupra orașului, fiind probabil devastată și incendiată și de tot atâtea ori refăcută... [2]

Scanned with OKEN Scanner

Mai greu este de crezut cealaltă tradiție locală consemnată în cronica manuscris a bisericii si în arhivele Bucovinei austriece după care biserica actuală ar fi fost construită pe ruinele vechii biserici catolice a călugărilor dominicani din Siret, biserică dărâmată de Bogdan cel Orb - fiul lui Ștefan cel Mare - la începutul secolului al XVI-lea - consecință a insatisfactiilor sale în relatiile cu Polonia catolică [3]. Refăcută ulterior, localnicii i-ar fi păstrat hramul initial *Sf. Ioan...*

Lăsând deoparte legendele, nu o dată confuz fuzionând între ele, adevărul istoric sprijinit de arheologii actuali confirmă acestei biserici - de acum trei secole - considerată drept cea mai importantă a orașului (biserica *Sf. Treime* fiindu-i în secolul trecut filială), rădăcini în timp aproape concomitente cu istoria orașului - autentic argument al continuității populației românești și vieții ei spirituale - creștin-ortodoxe de la începutul înjghebării primei comunități urbane pe aceste locuri...

Având evidente similitudini cu *Sf. Nicolae* din Aroneanu-Iași (1594) și cu *Adormirea Maicii Domnului* (sec. XVII) din Itcanii-Sucevei, lăcașul *Sf. Ioan Botezătorul* din Siret marchează, la o dată cronologic-înaintată, mai degrabă tranziția spre cel de-al doilea stil arhitectonic al Moldovei decât plenitudinea lui. Influența muntenească pregnantă dar preponderentă doar în ornamentația exterioară a pereților coexistă, fără discrepanță cu tradițiile bisericii triconc moldovenești din care se păstrează elementele esențiale: împărțirea tradițională în altar-naos-pronaos-pridvor deschis (până în 1831), biserica posedând o singură turlă la fel ca și bisericile din sec. al XV-lea, fiind prevăzute cu un gros zid despărțitor între naos și pronaos, zid eliminat în restaurările din 1891-1893, după cum arată cronica bisericii [4], pentru a se mări spațiul cultic într-o vreme în care la *Sf. Treime*, devenită filială, nu se mai slujea decât în ziua hramului. Deasupra naosului (prevăzut cu două abside semicirculare în interior si în exterior ca si absida altarului) se ridică pe sistemul celor patru arce turla octogonală în exterior cu patru ferestre armonios proporționate în raport cu elementele orizontale ale edificiului.

Rememorând o realitate moldovenească a arhitecturii prezentă încă din sec. al XVI-lea (la mănăstirile *Humor*, *Aroneanu*) întărită prin influența arhitecturii medievale din Muntenia, pridvorul se impune prin cele trei frumoase arcaturi ale fațadei sprijinite pe cele patru coloane; alte câte două arcaturi îl flanchează lateral (cel de al doilea stâlp al arcaturii a doua fiind angajat în zidul bisericii). Închiderea pridvorului [5] prin 1831 (un mijloc de apărare contra imixtiunii profanatoare a precupeților care transformaseră vechiul loc al cimitirului în piață), fenomen similar întâlnit și la bisericile *Aroneanu* și *Barnovschi* (Iași), a diminuat mult din frumusețea inițială a edificiului. Deasupra pridvorului se realizează un spațiu delimitat în exteriorul fațadei de un fronton format dintr-un dreptunghi având surmontat un alt fronton mai mic, triunghiular. În dreptunghiul din față s-au practicat trei ferestre - hublouri alte câte două în părțile laterale. Cel puțin exteriorul fațadei deasupra arcaturilor se datorează în mare măsură unei restaurări care i-au configurat acestuia o alură neoclasică - firească dacă ne gândim că aceasta a avut loc în timpul dominației austriece (poate prin 1831) când se va fi apelat la vreun arhitect austriac așa cum se va face

Scanned with OKEN Scanner

ulterior, pe parcursul secolului trecut când restaurează succesiv biserica ingineri sau meșteri - antreprenori ca Julius Beill, Leon Weber din Siret, Kabe sau arhitectul Kapp. În cadrul acestor lucrări dispar vechile bolti ale pridvorului înlocuite cu scânduri masive de stejar și apoi întărite prin 1922 cu șine de fier [6]. În acest spațiu, de deasupra pridvorului, se vor instala clopotele după ce la granița dintre secolul al XVIII-lea și al XIX-lea dispare clopotnița (inițial înafară) odată cu cimitirul din jur în care tot atunci autoritățile austriece interzic înmormântările.

Ornamentația exterioară a peretilor este îndatorată influenței arhitecturii muntene al sec. al XVII-lea, notabilă la multe din edificiile ecleziaste ale Moldovei de atunci. Un brâu median ridicat la înălțimea de 2/3 de la bază, format din două șiruri de cărămizi zimțate împarte exteriorul bisericii în două registre incluzând două șiruri de arcaturi. Unindu-se circular în partea de sus ele dinamizează întreg spațiul, potențând ansamblului, sugestia mișcării. Ferestrele, câte una de o parte și de alta în pronaos, respectiv naos, alte trei în absida altarului, au fost probabil lărgite în prima jumătate a secolului trecut. Un profil gotic inițial nu va fi fost străin poate nici usilor modificate spre sfârșitul sec. al XIX-lea când le afectează o ultimă restaurare; unul dintre acestea ce supravietuise încă în anii ulteriori primului război mondial în curtea bisericii, devenea în timp un martor al stilului în care ancadramentele au fost concepute [7].

După reparațiile din sec. al XVIII-lea (probabil neesențiale) intervențiile mari sunt cele din 1830-1831 când se înlocuieste vechiul paviment de cărămizi cu lespezi de piatră, se închide inestetic, dar de nevoie, pridvorul, căruia i se suprimă și înlocuiesc boltile printr-un plafon de scânduri groase de stejar, se completează și se restaurează arhitectonic partea fatadei de deasupra pridvorului. Succedând unor restaurări din 1858-1860, cele din 1891-1893 executate cu ajutorul financiar al Fondului religionar al Bisericii Greco-Orientale angajează pe doi cetățeni ai Siretului - antreprenorul Julius Beill și lăcătușul Leon Weber. Lăcașul va fi înconjurat de jur împrejur cu un grilaj de fier pe temelie de piatră. Se îmbracă în lemn masa altarului, se fac din frasin cele 24 de strane si jiltul arhieresc, se spală iconostasul, se dispune înlocuirea vechiului policandru (de 12 lumini) din naos cu un altul mai mare (de 24 de lumini) etc. Neîncăpătoare pentru numărul mare al enoriașilor, dintre care numai 350 erau elevii români de la cele trei scoli ale orașului, epitropia bisericii comandă, pentru 190 de coroane, un amvon de lemn meșterului Epure din Tereblecea; din acest amvon preotul Petru Popescu, catihet al Gimnaziului din Siret (viitor profesor al liceului "Aron Pumnul" și apoi la Facultatea de Teologie din Cernăuți, va ține prima predică la 12/25.XII.1904. Spre multumirea generală, din spațiul corului, în același an amenajat de Leon Weber și teslarul Vasili Teaciuc, glasurile gimnaziștilor români din Siret vor da răspunsurile la slujba *Intrării în biserică a Maicii Domnului* (21.XI/4.XII.1904) oficiată cu emoție și elevată solemnitate de părintele Constantin Sbiera. Sponsorul restaurării a fost Consistoriul Bisericii Ortodoxe Greco-Orientale din Cernăuti care, având în vedere situatia *săraciniii totale a parohienilor* - notează critica -, finanțează lucrările; este anuntat de finalizarea acestora prin raportul preo-

Scanned with OKEN Scanner

tului - paroh, la 21.XI/3.XII.1893, biserica fiind resfințită, de către principalul coordonator al acestor actiuni (pr. Const. Sbiera) la 12/24.XII.1893.

De fapt, după 17 ani de neostenite străduințe în care parohul, reprezentant al renumitei familii a Sbienenilor, s-a pus cu tact, dar și cu rară energie în slujba Bisericii și poporului său, în contextul vitreg al ocupației austriece a Bucovinei, reeditând astfel ipostaza ardeleană, de dinainte de 1918, a preotului - tribun al nației sale, Const. Sbiera își consideră misiunea încheiată în acest oraș. Prin restaurările din 1891-1893, biserica *Sf. Ioan* fusese salvată de ruină, iar comunitatea românilor ortodocși va fi organizată pentru a face față vânturilor potrivnice ce vor bate acest colț de țară peste un deceniu; la 18.III/1.IV.1905, cu conștiința misiunii împlinite, Const. Sbiera trece de la Siret la o parohie din Vatra Dornei *lăsând în urma sa jele și tânguire la poporanii din Sirete cărora 17 ani le-a fost un părinte adevărat* - notează mai departe cronica bisericii...

Sfârșitul secolului trecut a epuizat principalele acțiuni menite să consolideze acest edificiu ecleziastic, să-l lărgească și să-l facă mai funcțional. În cimitirul *Sf. Dumitru*, lărgit în 1904, se construia o casă mortuară (de către arhitectul Kabe din Rădăuți); în 1908 se cumpără și amenajează, cu 23.000 coroane, pentru protoierie, casa cu cinci camere dinspre valea Siretului. Reparațiile din 1922 includeau o recurătare a iconostasului pentru a preîntâmpina eventualele surprize ale viitorului.

Întrucât lucrările de întreținere se desfășoară și în prezent (se realizează între altele și pictarea bisericii în interior) [8], eventualele restaurări în curs sau viitoare vor trebui să țină seama de configuratia complexă a edificiului realizat la interferența dintre primul stil național și dispozitiile ornamentale ale celui de al doilea din sec. al XVII-lea, cu evidente înrâuriri muntene, stiluri la care adaosul ulterior de deasupra pridvorului închis, adaos realizat în stil neoclasic în primele decenii ale secolului trecut, nu distonează cu restul ansamblului. Restaurarea nu va acorda prioritate unuia din aceste aspecte distincte, în defavoarea celorlalte două - farmecul acestei clădiri rezidând și în coexistența armonioasă a acestora. O repunere în valoare a acestui edificiu implicit în circuitul turistic, l-ar scoate din anonimatul provincial la care, pe nedrept, timpul l-a condamnat.

Evident, viața unui locaș de cult nu se reduce la metamorfozele arhitecturii lui interioare și exterioare, de-a lungul timpului - în cazul de față puține, chiar neesențiale. Biserica *Sf. Ioan* a avut și o altă existență. În afara rolului religios, al locașului de cult, biserica *Sf. Ioan* și-a preluat sarcina pe care o avusese, până spre sfârșitul sec. al XVII-lea, *Sf. Treime* - aceea de a coordona viața spirituală a orașului; ea s-a identificat cu istoria și experiențele siretenilor români - meseriași, precupeți, concomitent și agricultori, cărora le-a fost, nu o dată, singurul reazem sufletesc.

Misiune mobilă, mijlocită de acești slujitori ai altarului, astăzi (pe nedrept) anonimi, dar care au avut în viața și experientele românilor sireteni din secolul trecut și ulterior un rol de neînlocuit; el s-a realizat plenar, viața și condițiile vitrege selectând și promovând oameni tenaci și hotărâți. De la preot la preot, rezistența românească s-a opus tendințelor de desnaționalizare, militând, cu o impresionantă

Scanned with OKEN Scanner

continuitate, facilitată de altfel de faptul că succesiv preoții de la *Sf. Ioan* au avut, cei mai mulți dintre ei, stagii îndelungate aici. Preotul Ioan Moldovan slujește aici vreme de 29 de ani (de la 25.VI.1794 până în 1825) interval din care datează organizarea arhivei (astăzi de nerecuperat). Sub Ioan Ieremievici (1826-1832) și Dimitrie Tișicovici (1832-1834) se fac serioase restaurări; vrednic s-a dovedit preotul Constantin Hostiuc (1834-1842) devenit ulterior protopop de Storojinet. O activitate îndelungată este consemnată de întinsa păstorire a lui Giorge Piotrovschi între 1842 și 11.XI.1886. După un interval în care a slujit aici celebrul membru al "Arboroasei" - Zaharia Voronca (1886 - martie 1888) plecat apoi ca protoiereu la Mihalcea, este instalat la 20 februarie 1888 cel mai energic preot din secolul trecut al acestei biserici - Constantin Sbiera - care activase, mai înainte, peste 12 ani la Hliboca - Storojinet. De-a lungul unei activități eșalonate 17 ani până la 19.III/1.IV.1905, Sbiera determină restaurarea edificiului între 1891-1893 și o temeinică organizare și edificare moral-religioasă a enoriașilor. După suplinirea preotului Oreste Dlujanski și din 1906 a lui Gramatovici, activitatea lui C. Sbiera este reeditată de alt preot de o dârză cinste și hărnicie, Aurelian Tăutu - marcând după 15/28.VI.1921, vreme de peste două decenii, în condițiile favorabile de după marea Unire, un apogeu al activității acestei biserici.

Preoții de la *Sf. Ioan* erau flancați de un al doilea preot ajutor (cooperator); nu este lipsit de interes că mulți dintre aceștia au fost oameni de atitudine, implicit, unii din ei, adevărate capacități intelectuale - eforturile lor integrându-se nu o dată istoriei culturii românești . După cooperatorii Ioan Ștefaniuc (Ștefanelli) între 1861 și 1866, Toader Patrași (1866-1872), Grigori Costaș (1872-1877), urmează Simeon Florea Marian, marele folclorist și membru al Academiei Române, care slujește aici între 1877 și 1883. Aici a activat între 1883 și 1886 Pr. Zaharia Voronca, patriotul înflăcărat, tovarășul de luptă la "Arboroasa" al lui Ciprian Porumbescu - dar și de suferință... [9] Seria acestor remarcabili cooperatori se încheie înainte de primul război mondial, cu Simeon Reli din Pătrăuții de Sus - activ la 23.IV.1912. Acesta slujea mai mult la biserica filială *(Sf. Treime)*, predând și religia la cele două școli poporale. Istoric și memorialist, va deveni ulterior, la Cernăuți, profesor la liceul "Aron Pumnul" și mai apoi, după ce-și va da doctoratul în teologie (1928) va preda (din 1929), tot la Cernăuți, *Istoria Bisericii Române* la *Facultatea de Teologie*, activând concomitent, ca director al *Seminarului pedagogic universitar* și director al *Arhivelor statului* din același oraș...

Vreme de un secol de la desăvârșirea bisericii în 1674, se cunosc despre ea prea puține lucruri. Atunci va fi fost sfințită poate de Dosoftei - mitropolitul țării. Fugar în Polonia, Petriceicu Vodă nu a mai avut posibilitatea s-o mențină în atenția lui și a eventualilor săi urmași. Sec. al XIX-lea o găsea mai săracă decât filiala ei *Sf. Treime* care beneficiase, la răspântia celor două veacuri, de câteva donații (grădini, case). Rolul bisericii *Sf. Ioan* se conturează mai pregnant după răpirea Bucovinei (1775) și instaurarea dominației austriece în Siret (perioadă din care se păstra regulat și arhiva bisericii); preoții - parohi de la *Sf. Ioan*, dincolo de rolul lor de păstori, de mentori spirituali ai populației române din Siret, devin de facto și șefii neoficiali ai

Scanned with OKEN Scanner

acesteia. Biserica din centrul orașului devine astfel un autentic bastion al românismului, într-o vreme în care, împuținați, presați din vechea vatră a orașului spre marginile acestuia, românii deveneau, constata un localnic, - scriitorul Mihai Teliman - *elementul cel mai periclitat al orașului și ce era și mai trist - destul de dezbinat* [10].

Într-adevăr, dacă urmărim documentele vremii, Siretul capătă în preajma primului război mondial configurația unui oraș de coloniști. Dacă la încorporarea Bucovinei în Imperiul Austriac, în Siret nu era nici un locuitor străin *care să fi moștenit averea din străbuni*, statistica din 1787 indică pe lângă cele trei biserici ortodoxe și 173 proprietăți românești - 112 proprietăți ale reprezentanților altor naționalități, iar în 1927 se ajunsese, conform statisticii vremii, la 2188 români, dar și 2252 evrei, 1378 nemți, 253 ruteni, 211 poloni, 12 ucrainieni și 14 de alte naționalități [11].

Biserica *Sf. Ioan*, slujitorii și enoriașii săi se resimt dureros de pe urma noilor mutații. Noua stăpânire le limitează progresiv vechile drepturi. Preoții nu-și mai pot îngropa morții în cimitirul parohial din centru. Spațiile din jurul bisericii, pe care trec astăzi căile de acces ale orașului, conțin în adâncuri osemintele strămbunilor; parte din ele vor fi exhumate și îngropate după datină de preotul-paroh Sbiera la 22.VI/4.VII.1891 în noul cimitir *Sf. Dumitru*. După dispariția ultimilor cruci și troițe de lemn ale fostului cimitir, locul acestuia devine pentru popor piața *Sf. Ioan* iar pentru consilierii austrieci ai primăriei *Hauptplatz*. Biserica se vede asaltată marțea - ziua de târg a orașului - dar și în cele patru iarmaroace sorocite pe an, de năvala căruțelor cu marfă și larma cheflilor ce ieșeau din ospătăria și berăria lui Beill. Pierzându-și în fapt terenul din jurul bisericii, pentru care enoriașii mai erau teoretic, prin acte, proprietari, primăria locală le refuză în 1856 dreptul de a ridica în fața bisericii o cruce și o masă de piatră pentru tradiționalele pomeniri. Autoritățile determină, făcând presiuni asupra bisericii, ca aceasta să vândă statului acest teren. Odată vândut în 1875, noii precupeți nu mai cunosc nici o limită. Tărăbile negustorilor se înșiruie de-a lungul zidurilor bisericii, pervazurile ferestrelor ei devin pentru aceștia rafturi pentru boarfele, oalele cu mâncare și sticlele de băutură. Pridvorul bisericii se închide de nevoie pentru a stăvili imixtiunea și aici a noilor zarafi, mai tenaci și mai impertinenți decât cei din vremea marelui templu din Ierusalim, în timp ce bătrânul epitrop V. Siretean este nevoit să înlăture găinile ritual sacrificate la hahamul de pe Ulița sinagogilor, care atârnau acum de clanța ușii sfântului locaș.

În aceste circumstanțe, conflictele sociale interferă dureros și cu cele interetnice. Clădirea bisericii, incomodând vadul comercial al centrului, devine mărul discordiei. Reprezentantul altei confesiuni afirma *că e aproape să crape de ciudă că de ce stă chiar pe acest loc ales astă biserică* în timp ce bogatul negustor Leib Achner propunea enoriașilor de la *Sf. Ioan* nici mai mult nici mai puțin decât *a dărâma această biserică, el le va zidi în oricare alt loc însemnat de ei altă biserică* [12].

Ideea grilajului de fier care înconjura biserica [13] și care irita altădată prin aspectul său inestetic pe scriitorul Mihai Teliman s-a ivit din această nevoie de a ocroti biserica de profanările știute și de a evita zilnicele conflicte de atunci. Este suficient să urmărim eforturile realizării lui (ca și acelea ale reparațiilor din următorii

Scanned with OKEN Scanner

doi ani), peripețiile, spectaculoase la nivelul mediului siretean provincial, ale construirii acestui grilaj, acțiune căreia i se împotrivesc - instigând și folosind diversiunile în rândul populației Hers Kapralek, Rudolf Ribiccka, Iosef Lange. Lupta pentru cei câțiva centimetri de pământ (!) pe care biserica este acuzată de a-i fi depășit în construirea grilajului, insultele și piedicile de tot felul întâmpinate în activitățile parohiei sunt suficiente pentru a ne face o idee despre soarta românilor - străvechi locuitori ai Siretului - sub noile autorități ale Imperiului Austriac...

Oricum, triumf peste aceste penibile experiențe, sfințirea bisericii la 12/24.XII.1893 reconsacra un locaș religios amenințat cu desființarea lui - *unica reminiscență ce ne vorbește în graiul său mut, de un trecut în care însemna și românul ceva* [14]. Scriitorul M. Teliman, autorul în epocă al acestor triste considerații, asista neputincios la drama românilor, proprietari avuți odinioară ce locuiau în centrul orașului (care) *au devenit pălmași*; vremurile glorioase de altădată nu mai consolau, vorba aceluiași scriitor - *dusă-i baba cu colacii...* [15]

La decăderea materială se adăuga atentatul premeditat la ființa spirituală a neamului. La școala din Siret, înființată încă din 1784, cu limbile de predare română, germană și ruteană erau preponderenți românii, nu numai prin componența elevilor, ci și prin apartenența etnică a cadrelor didactice. De la 1892, acestea sunt însă înlăturate succesiv datorită *românofagului O. Popovici* și inspectorului școlar Tumlizz care *la ocăjiunea unei inspecționări declară* public (și se țin de cuvânt) că *va sparge cuibul român* [16] al școlii. Toamna anului 1900 nu mai găsea aici dintre români decât un învățător și o singură învățătoare la Scoala populară de fete.

Deloc descurajat și indiferent de situație, Pr. Const. Sbiera de la *Sf. Ioan* va determina pe fiii românilor să nu neglijeze învățământul. Dacă la 1888 în *școlile populare* învățau 45 de elevi și 30 de eleve, în 1904-1905 numărul lor ajunsese la peste 200 băieți și 100 fete. În 1889 se deschide *Gimnaziul inferior* frecventat în majoritate de români care își puteau continua ulterior studiile, în funcție de posibilități, la *Liceul german* - înființat între timp. Nu este greu de presupus rolul bisericii în rândul acestor elevi români într-un moment de resurecție a luptelor de emancipare națională, de vreme ce însuși preotul paroh este nevoit să facă o planificare a elevilor care veneau la *Sf. Ioan* (ajunseseră la 350) de la cele trei școli ale orașului, care umpleau până la refuz locașul, excluzând practic, din cauza spațiului restrâns, pe ceilalți enoriași mai vârstnici de la Sfânta Liturghie. Se propune deci ca *băieții să vină la biserică dimineața și să meargă ei acasă după Evanghelia utreniei; de aici la Evanghelia Sfintei Liturghii stau de față copilele de la școala populară iar de la Evanghelia Liturghiei până la finele serviciului divin stau cei de la Gimnaziu. Astfel va rămâne loc și pentru parohieni* [17].

Dar firește arealul și patronajul spiritual al bisericii nu se limita numai la școală. Cu nedisimulată satisfacție va consemna Cronica parohială decorarea în 1908, cu Crucea de aur, pentru cei 40 de ani exemplari consacrați bisericii - a preotului Ioan Hostiuc, paroh în Bălcăuți, pe care enoriașii bătrâni și-l mai aminteau pe când acesta nu era decât băiatul Pr. Const. Hostiuc de la *Sf. Ioan* din Siret.

Scanned with OKEN Scanner

Şi cu câtă mândrie se va fi comentat în mediul modeştilor intelectuali români ai Siretului, alegerea lui Simeon Florea Marian, în 1882, ca membru al Academiei Române în urma decretului semnat de scriitorii Ion Ghica şi Al. Odobescu care-i remarcau elogios rolul său în *dezvoltarea culturii române* [18]. Pentru sireteni el era mai departe preotul-ajutor al parohului Giorge Piotrovschi cu a cărui fată, Leontina, se căsătorise în 1875. Marele folclorist va sluji alături de socrul său [19] la acelaşi altar al bisericii din centru îndeplinindu-şi cu cinste misiunea sa religioasă ca şi sarcinile didactice de profesor de religie şi limba română la *Şcoala populară la băieţi şi fete* şi la *Şcoala inferioară reală* între 1879-1883 unde îşi conducea şi supraveghea duminical elevii, în cadrul activităţii de edificare moral-religioasă, la slujbele de sărbători ale acestui sfânt locaş; aici se întâlneau cu câtiva apropiaţi, încurajându-se în speranţa unor vremuri mai bune. Între 1875-1883, aici la Siret, concomitent cu activitatea sa de preot, va culege, transcrie şi redacta peste 120 de piese folclorice şi articole pentru revistele din România sau din provinciile atunci înstrăinate.

Uneori satisfacţia determină entuziasmul colectiv. Vizita la Siret la 27.VIII/9.IX.1911 a mitropolitului ortodox al Bucovinei, Dr. Vladimir de Repta, ocazionează festivităţi cărora organizatorii, românii localnici, le-au conferit caracterul unei sărbători naţionale - faptul în sine marcând, în oraşul aparent amorţit, un moment de resurecţie a românismului. Miile de ţărani din satele din jur, târgoveţii din periferii, trăiesc bucuria de a-l vedea pe un vlădică *de-al lor* primit cu toate onorurile şi de cei ce îi priveau de sus, de la înălţimea agoniselii şi priorităţii de care se bucurau în Imperiul Habsburgic, acut preferenţial în probleme de naţionalităţi... Însoţit de un *banderiu* (gardă) de onoare formată din călăreţi sireteni în straie naţionale, trecând pe sub arcuri de triumf din ramuri de brad şi flori (la biserica din centru, la *Sf. Dumitru* şi casa parohială) mitropolitul de la Cernăuţi este primit de preotul paroh de la *Sf. Ioan* cu crucea şi Sfânta Evanghelie, având în spate corul bisericii cântând ca niciodată *Pre Domnul şi Pre stăpânul nostru* - şi nu mică le era bucuria siretenilor români, văzând raliindu-se aceleiaşi înalte cinstiri pe Frantz Beill burgmeister-ul (primarul) oraşului cu consilierii, cetele corporaţiilor cu steagurile în frunte, obştea evreiască - numeroasă - reprezentată de rabinul principal, ţinând în mâini sulurile sfinte ale *Torei* ... Seara, festivităţile includ o masă la casa parohială a bisericii *Sf. Ioan*, unde spre cinstea gazdelor, sunt invitaţi *reprezentanţi ai tuturor confesiunilor şi naţiunilor* ...

Departe de a se izola, românii bucovineni sunt la curent cu tot ce se petrece în regatul României vecine căruia ei simt că-i aparţin, ca popor, în ciuda graniţelor artificiale; cu câtă satisfacţie comentează succesiv preoţii sireteni în *Condica cronicală* succesele românilor în războiul balcanic din 1913 ...

Dacă şcolile spre sfârşitul secolului trecut sunt practic înstrăinate, biserica menţine trează conştiinţa naţională, având un rol decisiv, în educaţia patriotică a tinerei generaţii. Între altele conştiinţa romanităţii noastre ca popor şi a continuităţii neîntrerupte pe aceste locuri, determină pe reprezentanţii clerului să răspundă ferm şi prompt la orice măsură care ar fi atentat la identitatea noastră naţională. Biserica

Scanned with OKEN Scanner

Sf. Ioan folosea, din primii ani ai secolului al XIX-lea, ștampila veche cu inscripția românească și caractere chirilice, iar din 1890, în urma stăruinței înfocatului patriot Zaharia Voronca, o alta, cu literele latine - caractere cu care se redactau, din a doua jumătate a secolului al XIX-lea corespondența și matricolele bisericii [20]. Este lesne de înțeles consternarea cu care preoții primesc oficial, de la Viena, cele două sigilii realizate de K. Marzek din metal ale căror inscripții foloseau literele rusești. *Comuna bisericească din Siret protestează căci adevărata ei origine este română; slavii din sânul ei sunt niște venetici mai recenți (...)* - și mai departe preotul paroh continuă cu amărăciune în cronica amintită: *Timpul va deslusi totul. Parohialul ortodox or[iental] din Siret au vrut sigiliu cu litere latine, dară nu au fost auziți. Spre știință. Siret în mart 1903. Const. Sbiera.*

Departe de a se limita la ritual, biserica din centrul Siretului devine, într-un moment greu, de răscruce al poporului pe care îl păstorea - principala lui forță spirituală; mai mult, ea se implică pozitiv în majoritatea evenimentelor și experiențelor enoriașilor săi. Cabinetul de lectură *Renașterea*, sub patronajul slujitorilor bisericii *Sf. Ioan*, nu avea numai finalități cultural - literare ... Biserica nu e străină nici de înființarea, înainte de 1914, a băncii românești menită a ajuta populația, ferind-o de pericolul dobânzilor excesive. *Ideea crestină - socială s-a lățit în oraș și crește pe zi ce trece* - constată prin 1908 preotul paroh. Cumpărarea de către români, la începutul secolului nostru a unei case în centrul orașului dominat altădată unanim de proprietățile românilor, dintre care spre 1860 rămăsese numai una, căpătă în ochii sirete-nilor semnificația unei recuperări după ani de decădere și fățișă ostracizare; începe o acțiune treptată de reinstaurare asupra terenurilor și caselor pierdute după 1775 - *încât dacă ar progresa astfel* - comentează mai departe preotul paroh - *în vro câțiva ani crestinii ortodoxi ar fi mântuiți.*

Este un ideal ce se transmite într-o impresionantă continuitate pe parcursul a două secole de când activitatea acestei biserici este cunoscută. Era firesc ca aceasta să cunoască în perioada interbelică, în noile condiții create după marea unire, un apogeu cu benefice consecințe în viața orașului Siret. Atât cât ne este cunoscută din *Condica cronicală* din articolele și notele revistei locale "Freamătul literar" și din alte publicații de epocă, activitatea parohiei *Sf. Ioan* se asociază celei din mediul intelectual al liceului Latcu Vodă - ambele instituții cooperând la aceleași acțiuni culturale; în cadrul acestora biserica se constituie ca un principal factor de regrupare și coeziune a forțelor spirituale ale orașului. În noul context social de după primul război mondial, intelectualii din Siret găsesc în noul paroh de la *Sf. Ioan* - Aurelian Tăutu, un intelectual de prestigiu, cumpănit, receptiv la sugestiile celor din jur, practic și tenace, reeditând în multe privințe personalitatea complexă și energică a preotului Constantin Sbiera. Fost preot la *Sf. Nicolae* din Suceava, A. Tăutu, numit preot la biserica *Sf. Ioan* prin emisul nr. 3235 al Consistoriului arhiepiscopal din 13.V.1921, va ilustra, peste două decenii o prodigioasă, multilaterală activitate de coordonare a vieții spirituale a enoriașilor parohiei sale, dar și a celorlalte parohii din oraș sau din satele împrejurimilor - întrucât de la 1.I.1929 parohul de la *Sf. Ioan* este numit protopop al

Scanned with OKEN Scanner

Siretului. Tuturor colaboratorilor le va impune, printr-o circulară, deviza *Legalitate, dreptate, imparțialitate și sinceritate* - deviză prin care, nu o dată, el însuși s-a verificat în Siret, de-e lungul păstoriei sale de peste două decenii.

Prin pr. A. Tăutu biserica profită din plin de noul context social, ieșind din anterioara ei izolare. Viața și activitatea acestui poet, implicit a instituției sale trăiește și se identifică în mare parte cu multe din momentele și evenimentele culturii noastre interbelice. Jurnalul lui A. Tăutu, inserat în paginile *Condicei cronicale*, constituie cel mai bun argument în această privință.

Anul 1924 se dovedește destul de bogat în acest sens. La 10 februarie protopopul de Siret participă la sărbătorirea în Universitatea din Cernăuți, a 50 ani de la moartea marelui om de cultură Eudoxiu Hurmuzachi, iar la 4 martie la lucrările Congresului preotesc din Cernăuți; la 6 august ia parte, la Arbore-Rădăuți, la serbarea a patru veacuri de la năprasnica moarte a hatmanului Arbore - prilej de a lua contact cu intelectualii din întreaga Românie mare. La 15-18 august la Țebea și Câmpeni se serbează centenarul lui Avram Iancu și la numai o lună, asistă la inaugurarea Mausoleului eroilor de la Mărășești. La Cernăuți participă, în catedrală, la investirea solemnă a lui Nectarie ca mitropolit al Bucovinei (10 noiembrie) în prezența lui I. Nistor și I. Inculeț - miniștri de stat ai Bucovinei, respectiv Basarabiei; a doua zi asistă, cutremurat de emoție, la dezvelirea monumentului Unirii Bucovinei la patria mamă, festivitate la care vin capetele încornorate ale țării, I. Brătianu, patriarhul Miron Cristea...

Activitatea lui A. Tăutu evoluează la răspântia dintre două generații - una care dispare după ce și-a văzut materializat supremul ideal al Unirii (mor în 1924, respectiv 1925 marii luptători unioniști Iancu Flondor, Constantin Moraru, se retrage fostul mitropolit Vladimir de Repta) și o alta, din care el însuși face parte, generație ce își finalizează eforturile și năzuințele nu o dată, la cote remarcabile.

După întregirea neamului Bucovina aduce nota ei proprie în viața culturală a țării după cum ea însăși va fructifica consecințele deschiderii spre un orizont cultural mai larg al tuturor provinciilor țării-mamă. Cum era și firesc Siretul se resimte benefic de pe urma acestei deschideri, eventual a noilor posibilități. În 1922, la trei decenii de la reparațiile lui C. Sbiera, au loc altele; în acești ani debutează cea mai importantă restaurare - consolidare a bisericii *Sf. Treime* - restaurare care continuă până spre sfârșitul deceniului patru. Biserica *Sf. Ioan* se îmbogățește cu o serie de icoane și obiecte de cult - danii ale localnicilor T. Țurcanu, Toader Cîrstiuc; cojocarul Gheorghe Nemeș finanțează restaurarea iconostasului. Se mărește la 30.X/12.XI.1922 spațiul cimitirului iar peste un an, în cadrul unei impresionante comemorări (12/25.VI.1923) organizate de autorități în frunte cu protoiereul A. Tăutu, în calitate de președinte al societății *Cultul eroilor*, se consacră, lângă gara de atunci a orașului, noul cimitir al celor jertfiți pentru reîntregirea neamului. Se transferă aici osemintele acestora și se reînhumează după tradiționala slujbă religioasă și cu onorurile civile ale companiei locale de jandarmi. Participă școlile - elevi și profesori.

Scanned with OKEN Scanner

În 1922 clăcașii de altădată din Calafindești primesc pământ din moșia boierului Capri prin împroprietărire. Sunt de față Al. Constantinescu - ministrul agriculturii și domeniilor - precum și miniștrii I. Nistor și I. Inculet care se abat și prin Siret. Personalul de la *Sf. Ioan* este împroprietărit si el; 12 ha A. Tăutu, alte 6 preotului V. Boca, cu câte un hectar cantorii Irimii Cojocar, Theodor Șerban și palamarul I. Hrehorciuc. Anii secetoși alternează cu cei buni, îmbelșugați în roade - ani consemnați cu deopotrivă grijă în condica bisericii - Aurelian Tăutu este și un priceput agricultor, statornic preocupat de cultura pământului.

Sunt activități care nu-l sustrag misiunii sale; protoiereul orașului militează pentru constituirea, în mediul rural, a cabinetelor de lectură, a cooperativelor și băncilor; organizează de asemenea *Societatea de ocrotire orfanilor de război.* De un ajutor neprețuit s-a bucurat preotul - paroh din partea tovarășei sale de viață - presvitera Aglaia Tăutu - institutoare la *Școala primară de șapte ani* (de fete) din Siret. Și-a ajutat soțul cu discreție dar deosebită eficiență în activitățile social-culturale ale bisericii. În calitate de președintă a filialei locale a *Crucii Roșii*, a societății *Principele Mircea*, ca vicepreședintă a *Societății Doamnelor române din Siret* (colaboratoare de bază a președintei - D-na Siretean) Aglaia Tăutu a organizat diverse acțiuni social-umanitare, conferințe și comemorări (printre invitați figurau Liviu Rebreanu și alți scriitori de frunte ai țării), serate etc., realizând o fructuoasă colaborare între biserică și intelectualii liceului celorlalte școli din localitate. Consemnându-i sobru activitatea și data decesului acesteia (14.IX.1931), scrisul de obicei caligrafic-elegant al lui A. Tăutu, devine pentru prima oară tremurat, decolorat pe alocuri de lacrimi.

Un alt preot care a ilustrat la modul remarcabil această legătură între școală și biserică (spre binele și reușita ambelor instituții) a fost sireteanul George Dusceac, concomitent prestigios profesor de religie și română a liceului. Și ca el au fost și alții, pe nedrept uitați, acum în posteritate...

Momentele de mondenitate cultural-literară ale orașului alternează cu vizitele unor înalți prelați. La 26.XI.1925 va oficia liturghia la *Sf. Ioan* noul mitropolit Nectarie; răspunsurile vor fi date de corul bisericii în care intrau mulți din profesorii liceului. La festivități participase istoricul și omul politic I. Nistor. La 21.X.1936, noul mitropolit vizitează și el orașul oficiind la același altar. În aceeași zi se desfășurară în clădirea primăriei, Conferința pastorală a preoților din protopopiatul [21] lui A. Tăutu; lucrările erau onorate de prezența mitropolitului Visarion Puiu. Ca și la 15.VIII.1929 când mitropolitul Nectarie intra în Siret pentru a sfinți, în aceeași zi, biserica din Vășcăuți, oaspeți de onoare intrau în clădirea oficială printr-un arc de triumf. Festivitățile se încheie printr-un splendid concurs de coruri ținut în sala de gimnastică a liceului. O etapă deosebită în activitatea culturală a orașului ar fi realizat-o *Căminul cultural Domnița Margareta Musat* (înființat la 2 iulie 1939 sub egida *Fundației culturale regale*). Ales președinte, pr. A. Tăutu va organiza activitatea celor 21 de membri în secțiile literară, sanitară și economică. Din păcate vremurile sunt tulburi, iar activitatea căminului se va limita mai mult la distribuirea ajutoarelor materiale familiilor celor concentrați în vederea noului război care bătea la ușă...

Scanned with OKEN Scanner

Vremurile nu mai au răbdare; parohul asistă paralel cu derularea dramatică a evenimentelor la trecerea în neființă a unor colegi de idealuri ca Ipolit Vorobkievici (5.VIII.1939) episcop al Rădăuților sau, a mai vârstnicului O. Popescu (la 20.IX.1939) - fostul egumen al Sucevitei și exarh al mănăstirilor Bucovinei (ultimul din membrii *Arboroasei* ce a împărtit suferința închisorii împreună cu Ciprian Porumbescu). Mor de moarte năprasnică, consecință a extremismului acelor vremuri, Armand Călinescu, I. Gh. Duca, N. Iorga... Alegerea la 13.VI.1940 în sala deputaților din București a noului mitropolit al Bucovinei la care participă activ și A. Tăutu (în calitate de consilier - încă din 1932 - al Consiliului eparhial al bisericii ortodoxe române) era se pare ultimul eveniment de seamă la care ia parte preotul-paroh de la *Sf. Ioan* după care evenimentul cititor al *Condicii cronicale* întâlnește foile albe... Nu este greu să ne închipuim de ce...

Evenimentele care urmează pun la grea încercare Siretul. După plecarea, în noul context politic din 1940 a familiilor germane din Siret urmează exodul dureros și silit al evreilor deportați iar în cele din urmă românii iau și ei calea a două dramatice bejenii din orașul amenințat de front în care se și construiră cazemate. La întoarcere Siretul era greu de recunoscut; clădirile din centru rase de pe suprafața pământului, fortificațiile sfâșiate de explozii ale cazematelor și fierăria hidos contorsionată a podului de pe Siret, ajuns acum râu de graniță - evocau proporțiile dezastrului.

...Era în iarna anilor 1962-1963 - primul meu an de învățământ - luasem la repartiție Siretul, mai apropiat de Dorohoiul părinților mei. O iarnă grea cu un frig înăsprit de curenții apei Siretului amintea localnicilor bătrâni de una similară din 1929.

Siretul decăzuse mult față de aspectul său antebelic. Locurile goale din centru rememorau clădiri dispărute între 1940-1944. Șoseaua, traversând orașul, ducea acum, numai la 2-3 km, la graniță. Din aceleași motive dispăruseră și șinele de cale ferată iar clădirii gării i se dădu o altă destinație; nu curgea apa întrucât casa de ape a orașului fusese distrusă, se întrerupea des lumina electrică în favoarea lămpilor cu petrol... Desființarea raionului Siret și transferarea atribuțiilor lui administrative la Rădăuți, complicase problema locurilor de muncă; neglijat, chiar părăginit, Siretul mai interesa din exterior doar prin pavilioanele-secții neuro-psihice de copii greu recuperabili și printr-o aglomerată școală de șoferi.

Reproducând în mic o situație mare a întregii țări, tot Siretul era la mâna și cheremul unui secretar de partid cu dificultăți în exprimare și poticneli de semianalfabet în scriere, ce aduna seară de seară (fără drept de lipsă sau întârziere) toți slujbașii orașului - pentru probleme curente sau cel mai adesea imaginare, convocări ce-i satisfăceau un acut complex al puterii. Striga de la masa de prezidiu jignind pe toți, pe profesori inclusiv, deși câtiva din rândul acestora în confecționaseră lui (asemeni și altor activiști) o diplomă de bacalaureat după un examen de complezență... Președintele sfatului (primarul) - o a doua autoritate în ordinea ierarhică - un voluminos băutor de bere - era mai blajin; aterizase aici compensatoriu din armată care-l

Scanned with OKEN Scanner

eliberase cu trei cizme (spuneau dându-și coate subalternii...) - total incompetent în problemele administrative...

Colectivul numeros de cadre didactice era departe de a fi unitar; faptul nu era cauzat firește de aparența etnică diferită a câtorva din cadrul acestora (marea majoritate fiind români); firele nevăzute ale dimensiunilor duceau la aceeași politică habsburgică a regimului față de intelectuali...

Existau profesori bătrâni care mai păstrau tabieturi și rafinamente datorate urbanității alese de altădată a Cernăuțiului interbelic - oraș în care pe vremuri studiaseră și-și trăiseră anii tinereții. Printre ei trei distinși descendenți ai scriitorului Silvester Iaricevschi, fost profesor al liceului încă înainte de primul război mondial. Existau profesoare basarabene care neuitând dureroasele evenimente din primul an de după război își tăinuiau locul obârșiei de unde fugiră într-o noapte de groază a lui martie 1944... Marcate sufletește și ele, poate pentru tot restul vieții, erau și câteva profesoare evreice de franceză și germană cărora li se furase cumplit tinerețea în deportările în care îi văzuseră murind pe ai lor de foame și de frig... Existau și tineri de 22-23 ani, proaspăt repartizați de pe băncile facultății, prea cruzi pentru a suporta, la vârsta visurilor, cu detașare, deziluziile unei realități aspre și perfide - în care se lâncezea rânced, alternând plictisul lipsei de orizont cu universul concentrațional al *obsedantului deceniu* (1950-1960) care se prelungea - mediu pentru lecturi din Cehov sau Kafka, dacă ai fi avut când; și nu aveai, întrucât *tineretul trebuia promovat* în multiplele comitete și sarcini obștești, care de care mai inutile, deliberat organizate pentru a te exclude total lecturii și a-ți răpi timpul gândirii...

Și totuși se făcea carte. Erau profesori ca Sidonia Frimet, de dimineață și până seara la școală, pentru care viața elevilor devenise propria ei viață, sau alții pasionați de meserie ca prof. Marin Salahub care ajunsese, la un obiect marginalizat atunci în școală (educația fizică), la adevărate performanțe, scoțând la concursuri nu o dată liceul din anonimat. Te salvau elevii - săracuți dar plini de viață prin acel flux intelectual și vital ce se stabilește între profesor și școlar în procesul didactic când lecția poate și trebuie să devină artă... Din cele trei clase a IX-a la care predam primele două (unanime de români) nu prea creau probleme în însușirea literaturii române pe care o predam, ultima însă (de aspect multinațional) implica unele dificultăți. Erau vreo câțiva evrei (de altfel isteți și bine îngrijiți de părinți) și doi-trei nemți mai retrași - copiii câtorva familii care veniseră înapoi din haosul și foamea din 1945 a Germaniei, reintraseră anevoie în casele lor și-și reluară, pe cât era posibil vechile ocupații; urmașii lor erau harnici ordonați și corecți așa cum fuseseră și părinții lor, elevi cândva și ei ai aceleiași școli. Majoritatea din a IX-a C o formau însă ucrainienii, copii cu frumoasă structură moral - sufletească dar implicând dificultăți aparte în receptarea corectă a limbii române. Am înțeles să pornesc didactic, cu răbdare, de la ei spre mine și nu invers explicându-le aspectele literaturii române, uneori în paralel cu cele ale literaturii ucrainiene; seara, în ciuda lipsei de timp, mă informam ce a scris Ivan Franco sau cine este Olga Kobileanskaia fostă, înainte de a deveni talentată scriitoare, prietenă a sireteanului Silvester Iaricevschi și învățătoare la Gura Humorului...

Scanned with OKEN Scanner

Am avut satisfacția de a le cultiva acestor copii dragostea pentru valorile spiritualității noastre românești și totuși concomitent, la sugestia lor, le-am organizat o serată de poezie dominată de portretul lui Taras Sevcenco, încadrat pe tabla de clasă de câteva planșe cu frumoase motive naționale, scoase dintr-un album editat la Kiev și procurat, din biblioteca școlii, de sufletista profesoară și bibliotecară Mihailina Cliveț. Am învățat de la acea clasă că nu trebuie să intri niciodată, fie și la vreme de iarnă, cu bocancii în sufletul oamenilor, dacă vrei să-i ai de-a pururi prieteni.

Legătura între diversele generații o făcea bătrânul profesor de istorie Ioan Cristiuc, om de omenie, încercat de viață și care văzuse multe. Era pensionar, dar mai preda la două clase. El ne-a vorbit de trecutul Siretului, împrumutându-mi și cele două broșuri ale lui N. Itcuș (fost și el nu de mult profesor al școlii). În căsuța, dintr-un cartier limitrof al orașului, dincolo de larma nepoțeilor săi din camera alăturată, într-o odăiță rece, depozit de iarnă, plină cu etajere de cărți vechi românești (unele în chirilică) și nemțești dar și de numeroase *produse* de fabricație proprie (profesorul era și un bun gospodar) între care și o măiastră țuică de cazan cu care ne cinsteam, ne-a vorbit pe îndelete despre Siret și despre oamenii lui... Îmi arată între altele cu un amar simț al relativității și subtilă autoironie câteva din decorațiile primite, începând cu aceea de la ultimul împărat al Austriei, pe frontul italian, apoi cele date de regii Ferdinand și Carol al II-lea ai României și terminând cu ultima, de bronz - omagiind prin 1961-1962 terminarea colectivizării agriculturii... Pe undeva, într-un atelier din împrejurimi un cioplitor tocmai îi gravase numele pe placa de marmoră a crucii locului de veci, adăugând, la dorința expresă a comanditorului, - *Omule, nu uita că ești om*...

Vizitasem *Ruina* și alte dealuri care își țineau strâns tainele neispitite încă de arheologii fără parale sau cimitirele orașului între care cel evreiesc - straniu cu pietrele prăvălite pe versanții unui dâmb - mă aventurasem spre Văscăuți iar în primăvară prin frumoasa luncă a Siretului comparabilă cu aceea a bardului de la Mircești. Într-o zi o școlăriță, azi chimistă de renume, pe atunci... doar elevă de excepție în clasa a XI-a liceului - Doina Cilievici - îmi dărui un studiu din 1925 despre Eminescu scris de bunicul ei Petru Tomaschek, fost profesor de marcă al liceului, erudit scriitor în limbile germană și română. Prin cărțile lui, ca și prin acelea ale lui S.Reli și N. Itcuș, am retrăit un capitol din viața intelectualilor bucovineni de altădată, rememorând tradițiile umanist - pacifiste ale dascălilor din acest colț de țară...

Mă interesau firește bisericile; atras de faima locașului mușatinilor, vizitasem *Sf. Treime*. Văzusem, dar numai pe dinafară, biserica *Sf. Ioan* din centru, amplasată doar la câțiva pași de liceu și mai ales de clădirea Comitetului de partid, a târgușorului în care se vedea, știa și mai ales raporta totul... Făcuse vâlvă, cu un an - doi în urmă pățania unui profesor - ca și mine în trecere - al liceului care intrase ziua - amiaza mare, de altfel din simplă curiozitate, în biserica catolică din deal. Imediat, a doua zi, fusese aspru interpelat de vigilentul secretar de partid care convocase ad-hoc întreg târgul dezvăluind și încriminând fapta, fără drept de apel; probele scrise (în orașul, iarna fără lemne de foc și cu alte lipsuri - sistemul informațional funcționa însă perfect) consemnau exact ceasul și minutul intrării și cel al ieșirii din edificiul proscris...

Scanned with OKEN Scanner

Legăturile dintre școală și biserică erau total, brutal întrerupte, preoții bisericilor orașului, indiferent de confesiune, se consolau nostalgic privind fotografiile antebelice în care floarea inteligenții orașului luase parte, odinioară, la corul bisericii, fiind fruntea acțiunilor ei culturale.

Dar viața mergea mai departe, ordinele și decretele limitau fără a putea să desființeze cele scrise de demult în datina țării și inima omului. Preotul Georgian urca mai departe pe dealul Sascăi spre parohia sa *Sf. Treime*, uitându-se în drum la liceul în care numai soția sa, distinsă profesoară de geografie, mai putea intra - nu însă și el care fusese, până nu demult profesor de cinste și director al acestei școli. Preotul catolic călca apăsat și grav, dar îngândurat, îmbrăcat în sutana-i neagră, de o sobră elegantă, spre impozanta biserică romano-catolică în care multe locuri goale indicau enoriașii cei mai de seamă ai bisericii (reprezentanți ai burgheziei și gospodarilor germani) plecați, încă înainte de război pe un drum fără întoarcere. Vântul spulbera a pustiu, tabla bisericii mai mici, luterane, total abandonate. Părintele Vorobcheavici, ortodox-unit într-o vreme când acest lucru devenise riscant, era prea îndătinat în cele ale misiunii sale, pentru a se schimba așa peste noapte, cu toate hârțuielile oficiale care-l smeriseră aparent...

Devotat enoriașilor săi, slujea mai departe în limbile română și ucraineană, seara consolându-se cu lecturi dintr-o carte enormă, din care îl priveau, din portretele-medalioane toți papii de la Sf. Petru încoace... Într-o seară eram într-o vizită (neanunțată) la fiul său (profesor la Negostina); el conversa cu mine, trăgând mai departe cu urechea, la un post de radio în limba italiană, când deodată, îi aud tatăl, tunând din holul casei parohiale : *Ei, Mirosiu, habemus papa?* M-am lămurit, fără explicații; din ziare știam că murise suveranul pontif iar conclavul cetății eterne nu se decise încă asupra succesorului său la tronul Sf. Petru...

O biserică cu punțile tăiate, îmi spuneam adesea privind, de la ferestrele cancelariei, biserica *Sf. Ioan* de pe pereții căreia se descojea în pături varul; deschisă duminica, doar moșnegii și babele se târau anevoie spre ea, rareori se vedeau și tineri. Și totuși o întâmplare avea să-mi infirme total concluziile mele, amar repetate...

Eram în preziua sfintelor sărbători ale Paștelui. Cu o seară înainte, în Vinerea patimilor, enoriașii de la *Sf. Ioan*, cu făclii aprinse, înconjurară biserica în urma sfântului aer, iar acum gospodinele își pregăteau coșurile cu ouă și pască pentru sfințit. Spre tristețea mea, nu-mi mai puteam permite bucuria acelei fără de seamă reînnoiri și reînvieri sufletești și spirituale - sentiment încercat de fiecare dată, an de an, de copil și până atunci în bisericuța de lemn a Dorohoiului (parohia Vârcolici) la această sărbătoare, mie - cea mai scumpă dintre toate. Ordine nescrise dar categorice, cu avertismente telefonice *(în cazul în care nu...)* din partea U.T.M. - ului din Rădăuți impuneau, profesorilor tineri obligativitatea de a sta toată noaptea, de gardă la școală; mai ingenios în acel an, U.T.M. - ul din Rădăuți renunțase de a trimite (ca alte dăți) elevii cu sapa, în prima zi de Paști, la muncă voluntară; organiza în schimb, pentru a contracara participarea elevilor la *Înviere*, o serată dansantă cu convocator pe clase și antet terminat cu ... *prezența obligatorie*.

Scanned with OKEN Scanner

Au venit aproape toți elevii, la o petrecere la care nu mai participaseră de mult, în condițiile unui directorat cam sever. Veniseră și fruntașii clasei a IX-a A, la care eram diriginte - Veronica Fusea și Leopold Biesiadowski - nedumeriți - la ceea ce trebuia să fie primul lor bal. Orchestra elevilor își făcea datoria, alternând dansuri populare cu câte un nărăvaș twist, foarte la modă, contravenind astfel instrucțiunilor de la centru ce nu încurajau muzica prea *decadentă*... Fetele frumoase cu păr bălai nu se lăsau prea mult poftite, intrând ele însele între băieți - spre miezul nopții petrecerea era în toi... Dezolantă era în schimb situația noastră - a acelor 4-5 tineri profesori ieziți în silă în jurul mesei, stingheriți de situația echivocă în care ne aflam. Riscam între timpuri o rîncedă conversație; deasupra, impasibilă și în afară de timp, bătea sferturile de oră o pendulă cu cadranul în cifre romane care apucase, la sfârșitul celuilalt veac primele consilii profesorale, în limba germană ale liceului... Deodată am auzit ceva foarte depărtat și atât de așteptat - apropiat inimii mele:

Iar îngerul vorbind femeilor le-a zis: nu vă temeți voi, că știu că pe Iisus cel răstignit îl căutați (...) Duceți-vă degrabă și spuneți ucenicilor lui că s-a sculat din morți și iată va merge înaintea voastră în Galilea; acolo îl veți vedea [22].

M-am precipitat spre fereastră (urmat de ceilalți) uitând de toți și de toate. Auzisem cuvintele sacre ale *Evangheliei lui Matei* (28/5 și 7) de care mă pătrunsesem de atâtea ori, la sărbătorile anterioare și care mai fuseseră rostite de câteva sute de ori, an de an, de la urzirea acestei biserici... Una din profesoarele recent repartizate se întoarse să nu-i vedem lacrimile - cealaltă, o brunetică gingașă ce se ofilea în târgul Siretului de câțiva ani, se izola în cămeruța hărților ca să plângă de-a binelea...

Tovarășe profesor ! - trânti alarmat ușa cancelariei unul din acei elevi *simpatici - de comitet* - târziu la carte, dar omniprezent și bine cotat de alții din afara școlii ce-l investiseră cu câteva sarcini... Nu-l auzeam și nu mai era nevoie să-l aud... *Știam*. Cele câteva sute de elevi coborâră în iureș scara spre parterul școlii și de aici fuzionară în marea masă a celor de la *Înviere* ținând lumânări aprinse... Fugiră toți, chiar și cei din orchestră, instrumentele lor amuțind netrebnice, părăsite pe scaune... *Hristos a înviat !* striga preotul; *Adevărat c-a-nînviat!* - răspunseră laolaltă siretenii vârstnici dar și elevii. Reluând marea veste, corul intonă străvechiul cântec al învierii Mântuitorului. Oamenii se felicitau strângându-și mâinile sau îmbrățișându-se. Era bucuria generală a întregului Siret, care-i strânsese laolaltă, la fel ca în veacurile trecute, în jurul unei biserici, ce mi se părea până atunci șterșă, chiar absentă - acum fremătând de viață pentru cei ce trăiau, fiecare în felul său, acel ceva măreț și tainic, ieșind - fie și pentru câteva clipe - din vremurile în care erau... *Lumină din lumină ...*

Băteau clopotele; le răspundeau cele ale zvoniței de la *Sf. Treime* și cele mai îndepărtate de la *Sf. Onufrie* sau *Sf. Dumitru*.

Ce ne facem ? întrebă speriată o profesoară, *dacă vom fi întrebați... dacă...* Nu o auzeam... Trăiam ca și în anii trecuți, cuvintele sfintelor scripturi, așa cum le trăiau cei de jos - uitând că între bucuria colectivă și a mea se interpunea doar geamul slinos, cu cercevelele maronii, scorojite ale ferestrelor...

Scanned with OKEN Scanner

Elevii reapărură... De unde aveau (aproape fiecare) ouă roșii ? Le-au adus de acasă ? Le primiră de la femeile din biserică ce nu mai tinură cont de datina sfințirii lor, mai spre ziuă, laolaltă cu pasca și cozonacul ? *Hristos a înviat ! - Adevărat c-a-nviat ! / Hristos voscresț ! - Voisteno Voscreșt !* răspundeau elevii din clasa a IX-a C, participând și ei la feeria generală...

Era un vis sau o realitate ? Cu certitudine biserica izolată și nereparată, pe care o asociam pietrelor mute, zăcând sub dealul înverzit al *Ruinei* redevenise ea însăși, întrăinicind peste veacuri, străvechea punte dintre altar și sufletul națiunii enoriașilor săi.

(din "Moldova", IV (1993), nr. 15-16, p. 3-17)

NOTE

1. George Balș: *Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea de ...*, Institut de artă grafică "E. Marvan" București, p. 80, 82.

2. Dragoș Cusiac, Dragoș Luchian: *Siret*, Ed. Sport - Turism, București, 1989, p. 22.

3. Simeon Relli: *Orașul Siret în vremuri de demult*, Institutul de arte grafice și editură "Glasul Bucovinei", Cernăuți, 1927, p. 104 Cf. și Nicodim. Itcuș: *Din trecutul unui vechi oraș moldovenesc*, Tiparul "Glasul Bucovinei", Cernăuți, 1937.

4. Marea majoritate a informațiilor sunt scoase de noi din cronica parohială a bisericii *Sf. Ioan (Condica cronicală a enoriei ortodoxe - orientale din orașul Siretiu)* - manuscris într-un volum tip cu copertă imprimată la Tipografia arhiepiscopală, Cernăuți, 1890; redactată începând cu 1891, cu mari omisiuni (nici un rând despre perioadele 1915 - 1918, 1941 - 1944 etc.); manuscrisul cronicii nu este numerotat continuu (exceptând câteva capitole disparate), singura delimitare fiind oferită de cronologia evenimentelor narate și datate. Unele citate de aici au fost confruntate ce cele din lucrarea amintită a profesorului și istoricului Siretului Simeon Relli care a cunoscut această cronică și se pare a fost primul până la noi, care a folosit-o. La trimiteri o vom cita sub titlul prescurtat de *Condica cronicală* ... Acest manuscris ne-a fost oferit, spre consultare, de actualul preot paroh de la *Sf. Ioan* - Siret, Sfinția Sa părintele Vasile Mierlă, căruia îi mulțumim și pe această cale.

5. *Condica cronicală*, cf. și S. Relli, *op. cit.* p. 108 - 109.

6. Idem.

7. G. Balș, *op. cit,* p. 82.

8. Din păcate actuala restaurare (1990-1993) a renunțat la prea multe procedând la înlocuire; s-a eliminat amvonul, strănele, s-a renunțat (nejustificat) la catapeteasmă în favoarea alteia noi, dar mediocră artistic...

9. *Condica cronicală* ... (capitol redactat de prof. Const. Sbiera).

10. Mihai Teliman: *Foiletoane, tipografia* "Școala română" Suceava 1906, p.15.

Scanned with OKEN Scanner

11. Cifrele au fost preluate din lucrările lui V. Dobos - Boca: *Târgovetii Siretului din 1787*, p. 45 și S. Relli, *op. cit.*, p. 19.

12. *Condica cronicală* ... (capitol redactat de Const. Sbiera) - aspectele au fost comentate și în S. Relli: *Orașul Siret în vremuri de demult, ed. cit.*, Cernăuți 1927, p. 112.

13. Eliminat în cursul restaurărilor din 1990-1992.

14. Mihai Teliman, *op. cit.*, p. 13 - 15.

15. Idem.

16. *Condica cronicală* (capitolul redactat de I. Sbiera); Școala populară, ulterior divizată (pentru băieți și fete) purta denumirea oficială Konig - Serrether Haupt - Schulle, Gr[iechische], Or[ientalische], Haupt - schulle, etc.

17. Idem.

18. B. P. Hașdeu: *Răspuns la discursul de recepție ținut de S. F. Marian* în "Analele Academiei Române", II, București 1882, p. 161 - 163.

19. Liviu Marian: *Simeon Florea Marian - Schițe biografice,* Ed. Carol Göbl, București, 1943. Cf. și Mircea Fotea: *Simeon Florea Marian, folclorist și etnograf*, Ed. Minerva, București 1987, p. 42 - 44.

20. Cf. însemnările din *Condica cronicală*; Arhiva bisericii se ținea regulat din 1794 (ulterior spulberată).

21. Pe lângă bisericile din orașul Siret, pr. A. Tăutu avea, în cadrul protopopiatului său, controlul locașelor de cult din satele Bălcăuți, Botușanița, Oprișeni, Rogojești, Cândești, Sinăuții de Sus și de Jos, Gărbăuți, Verpolea, Stănișeștii de Sus și Jos, Poieni, Stârcea, Tărășeni, Prevorochie, Tereblecea, Văscăuți, Băhrinești, Bainet, Cerepcăuți, Climăuți, Costișa, Frătăutii Noi, Volcineți, Fântâna Albă, Mănăstioara, Musenița, Băncesti, Ruda, Rudești.

22. *Biblia adică Dumnezeiasca Scriptură a Vechiului și a Noului Testament*, tradusă de preoții profesori Vasile Radu și Gala Galaction, din înalta inițiativă a Majestății Sale Regele Carol II, Fundația pentru literatură și artă "Regele Carol II", București, 1939, p. 1132.

Scanned with OKEN Scanner

MAI TARE CA BRONZUL
(EMINESCU ÎN SCULPTURA ROMÂNEASCĂ)

Corolar firesc în constituirea la sfârșitul secolului trecut și în începutul celui următor a cultului pentru Luceafărul poeziei românești, preocuparea de a-i eterniza chipul prin operele de artă ale sculpturii a venit de la sine. Tendința spontană, publică sau particulară, firească având în vedere renumele operei marelui dispărut și rapida ei penetrație în marea masă a publicului românesc, a apariției primelor opere de artă (de sculptură în primul rând, pictura fiind de la bun început mai timidă în abordarea subiectului) a fost facilitată de circuitul public al reproducerilor după efigia eminesciana autentică (fotografiile din 1869, 1878, 1884-1885 și 1887) și gravurile (unele apărute în timpul vieții) epocii sale. Dezvelirea primului bust al poetului, în rotonda Ateneului, în decembrie 1889, bust datorat lui Filip Marin, era o consecință a acestui context. Anul următor sculptorul Ion Georgescu va realiza pentru piatra de mormânt a poetului o reușită efigie în bronz (reluată într-un bust, montat ulterior în urma unei entuziaste inițiative, la Botoșani, în fața școlii *Marchian*) [1]. În vara anului 1902 se inaugura în parcul conacului Ghica - Dumbrăveni (fost Balș) unde slujise cândva tatăl poetului, bustul lui Oscar Spaethe.

Preocuparea pentru un monument reprezentativ al lui Eminescu devine o constantă în cercurile intelectuale, studențești mai cu seamă, deschizând seria concursurilor. Preferat, sculptorul Frederic (Fritz) Storck, profesor de desen și modelaj *la Școala de arte frumoase* din București, care se bucura de o notorietate verificată prin câteva lucrări monumentale, preia și execută comanda, inaugurată la Galați la 16.X.1911. Sculptor academic, ieșind rareori din preceptele clasicizante, autorul monumentului oferă un Eminescu frumos... dar inexpresiv, nesondându-i tensiunile, specific romantice ale interiorului. Revenind asupra subiectului, Fr. Storck va perpetua aceleași neajunsuri imprimând bustului din 1829 o răceală olimpiană, străină publicului românesc în conștiința căruia efigia poetului se identifica cu imaginea geniului romantic. La antipodul armoniei statice a monumentului lui Fr. Storck de la Galați, se realiza, cam în același timp, fără a avea însă șansa de materializare a acestuia, monumentul închinat marelui poet de către sculptorul D. Paciurea (azi, irremediabil pierdut ca și macheta distrusă de artistul însuși. Chipul lui Eminescu oarecum inadecvat în raport cu celelalte elemente sculpturale care compuneau monumentul era unul răvășit de revoltă. Un modelaj corespunzător în care lecția lui Rodin fructificase, clama durerile lăuntrice, sfâșietoare ale unui personaj romantic, trăind cu dem-

Scanned with OKEN Scanner

nitate conștiința propriului său hybris. Impresionant, bustul lui Paciurea spărgea tiparul apolinicului-placid, convențional până la artificialitate al unor *comenzi* din perioada interbelică. Deceniile 3 și 4 ca și cele ce vor urma consemnează la artiștii plastici un interes crescând pentru tratarea plastică a subiectului. Obsedantă prin stranie ei frumusețe, intimidată de prestigiul personalității geniului pe care îl reprezenta, efigia eminesciană era nu o dată, artistic inhibitorie - artistul simțindu-se obligat la fidelitatea redării ei exacte dar... inexpresive. Fenomenul este vizibil în perioada interbelică la lucrările semnate de Richard Hette, I. Schmidt-Faur, I. Mateescu dar și la alții de după aceștia...

Dezvelirea în orașul Constanța, la 15.VIII.1934 a bustului poetului creat de Oscar Han a fost un eveniment depășind limitele orașului. Realizat în urma eforturilor primarului și omului de cultură I. Roman (*nașul* adevărat al monumentului fiind însă Tudor Vianu care convinsese comanditarul de calitățile ofertantului), bustul desemna poate cea mai valoroasă creație cu acest subiect de până atunci. Pornind de la cunoscuta fotografie din 1869 după care se modelase și bustul de la Putna (1927), autorul oferă, la alte dimensiuni o replică a acestuia. Fericita lui amplasare pe faleză, în vecinătatea întinselor stepe lichide ale mării accentuează acea tulburătoare nostalgie a infinitului, acea organică sete de absolut a erosului și spiritului eminescian. Stăpânirea admirabilă a limbajului plastic de o modernă spontaneitate, echilibrul dintre acesta și ținuta monumentală, dominantă, determina parcă asistența la inaugurare (au vorbit în afara autorităților oficiale locale și cele ale țării, Ion Bianu - președintele Academiei, C. Moldovan din partea scriitorilor români, Sylvia Pankhurst, traducătoarea engleză a versurilor poetului) să urmeze îndemnul din discursul, de atunci al lui Păstorel Teodoreanu: *să îngenunchem laolaltă în memoria lui* Eminescu [2]. Imaginea Luceafărului îl va obseda mai departe pe sculptor materializând-o în busturile dezvelite la București, Timișoara, Herculane, Oradea, etc. cât și lucrările aflate astăzi în fondurile muzeelor de artă sau ale altor instituții de cultură.

Nu i-a fost dat Iașului, orașul omniprezent în destinul său de om și poet, să adăpostească marele monument al Demiurgului. Bustul din Copou realizat în 1934 de I. Mateescu a rămas așa cum a fost conceput de un profesor (de altfel onorabil) de la Academia de arte frumoase din localitate, menit să-și învețe studenții în primul rând regulile... În cadrul concursului din 25.V.1928 pentru monumentul Eminescu comisia formată din scriitorul M. Sadoveanu, profesorii Orest Tafrali și Vasile Costin (de la *Universitate*, respectiv *Școala de la belle-arte*) C. Manolache și E. Vasilovschi (diferiți ca orizont intelectual, dar la același diapazon în ceea ce privește gustul tradițional - clasicizant în materie de sculptură) avea să-l aleagă, între concurenții prezenți (I. Mateescu, Richard Hette, I. Schmidt-Faur) pe ultimul. Monumentul acestuia se integra prin dimensiuni, perfect solemnității colonadei noului corp, în prelungire a *Universității*, în vecinătatea statuii lui M. Kogălniceanu (înaltă și ea), ulterior și a statuii lui Titu Maiorescu, ridicată alături un deceniu mai târziu. În toamna anului 1957, statuia avea să câștige un plus de monumentalitate prin reamplasarea ei, fericită, la intrarea străzii ce urcă dealul Copoului, pe postamentul spațios al grupu-

Scanned with OKEN Scanner

lui statuar în marmoră al statuii *Unirii* de O. Strurza - victimă a vandalismului organizat în vara anului 1947...

Arhitectonic, ca amplasare și ca echilibru între statuie și soclu, precum și prin respectarea rigorilor unei dominante - anticipat solicitată - cea a monumentalității, statuia este reușită, dar ca sondaj psihologic, ca imagine a geniului romantic pe care îl întruchipa, ea este departe de a fi reprezentativă. Preluând imaginea lui Eminescu din cea de a treia fotografie, realizată de după dezastrul bolii (1884-1885, foto Nestor Heck), folosind un limbaj sculptural sărac, de agonică tradiție academică, nespiritualizând materia și neesențializând expresia, autorul se oprește la contingentul inexpresiv. Înfășurat în cearceaful clasic, mulțumit de toți, de toate și în primul rând de el însuși, personajul a încremenit privind de sus, fără finalitate; fără a fi *rușinea cea mare* cum o considera un intelectual ieșean [3] din perioada interbelică, statuia trezește legitim, nostalgia unei alteia.

Sărbătorirea de amploare, din 1950, a centenarului nașterii lui Eminescu a determinat, în perspectiva timpului, apariția noilor lucrări. Unele au fost grăbite, omagiale dar și conjuncturale, altele au devenit ulterior adevărate puncte de referință ale operei celor ce l-au elaborat. I. Jalea realizează între 1950-1955 două statui; fără a fi la înălțimea celor mai reprezentative lucrări ale artistului, autorul lor reține un Eminescu monumental, dar neaprofundat lăuntric. Obsesia fidelității figurative față de efigia portretizatului avea nu odată rezultate contrarii. Statuia lui Mihai Onofrei ca și aceea a lui Constantin Baraschi se mențineau la acest stadiu, al imaginii, convențional-exterioare a portretizatului.

Pe linia unui Eminescu meditativ, viguros conceput, se înscrie imaginea poetului din lucrarea lui Ion Irimescu (1954) în timp ce din aceea a lui Cornel Medrea străbat nemijlocit, latențe lirice.

Lucrările sculptorului Gh. D. Anghel aveau să desemneze capodopera. Statuia din 1965, amplasată în fața Ateneului, făcea parte integrantă dintr-un complex al monumentului imaginat de sculptor pe un soclu prelungit de o coloană, flancat de cele două reliefuri *Moartea unui poet* și *Din viața unui geniu*. Autorul proiectase monumentul (din care a realizat doar statuia) într-un moment de strălucită afirmare artistică.

Bustul monumental din 1958 plasat mai apoi în fața Teatrului Național din Botoșani sintetiza preocupări similare anterioare în care autorul reliefase lucifericul personajului și umanismul acestuia. Este un personaj mitic, un mag al poeziei dar și unul istoric. Pornind de la cunoscuta imagine fotografică a poetului la 19 ani, autorul stilizase viguros volumul și suprafețele chipului, cu o rară forță expresivă relevându-i trăsăturile lui viitoare, ulterioare, de reprezentant al unei arte fără de moarte, un chip pământean - românesc și abstract, siderat de aspirații cosmice [4].

Reluând motivul, Gh. D. Anghel realizează cunoscuta statuie din fața Ateneului român. Dacă în lucrările anterioare ale autorului sau contemporanilor săi se vizau anumite dimensiuni, aici Hyperion respiră plenar totalitatea genului. Autorul lui *Mai am un singur dor* își găsise în sfârșit artistul congenial, capabil să-l abordeze

Scanned with OKEN Scanner

integral. Monumental, dar fără răceala depărtării, ieșit din lutul ce l-a zămislit, dar și astral, cosmic totodată, silueta poetului se înscrie arhitectonic într-o coloană, un stâlp - însemn material al permanenței spiritului în goana spre infinit a timpului; un mesaj de spiritualitate autohtonă cu o netăgăduită vocație a unei elevate integrări în universalitatea poeziei și a cugetării...

Un grandios *Finis coronat opus* pentru sculptorul care avea să dispară doar după câteva luni, dar nu un sfârșit al acestei adevărate aventuri spirituale a sculpturii românești. Concomitent cu aprofundarea în excezele cercetătorilor a uluitoarei complexități a operei, efigia eminesciană avea să-și descopere proteic, mereu alte fațete și atitudini. Devenită izvor nesecat de inspirație și interpretări, ea se va dovedi în cele din urmă *aere perennius*...

("Convorbiri literare", XCVI (1989), nr. 6, p. 14)

NOTE

1. Mutat după cel de-al doilea război mondial în parcul "M. Eminescu".
2. Oscar Han: *Dălți și pensule*, ed. Meridiane, 1970, p. 515.
3. I. Sava: *Bârfeală la adresa Iașului statuar*, în "Lumea", 24.VIII.1929, p. 2.
4. Petre Comarnescu: *Gh. D. Anghel*, ed. Meridiane, București, 1966, p. 38-39.

Scanned with OKEN Scanner

VOUĂ, IUBIȚI CAMARAZI, VĂ ÎNCHINĂM ACEST MONUMENT

Între numeroasele monumente marcând jertfele armatei române în luptele de reîntregire a neamului (1916-1919), unele modeste, alte aderente eternității artei, purtând semnăturile lui I. Jalea, Oscar Han, C. Mendrea, există unul care, prin semnificația pe care o comportă în particular pentru ieșeni dar și pentru toți românii, poate prefața sau rezuma valorile simbolice ale tuturor celorlalte monumente de acest gen lucrate majoritatea în deceniile 3-4 ale secolului nostru. Este vorba de monumentul închinat eroicei Divizii a II - a de cavalerie, monument realizat de sculptorul I. Dimitriu - Bârlad, aflat astăzi la Iași în Copou, pe același loc în care a fost inaugurat la 29.V.1927, pe întinsul platou pe care ulterior se va ridica spitalul *C. I. Parhon* iar după război, în deceniul șapte întreg perimetrul construit al supermagazinului *Copou*. Este omagiul și recunoștința pe care ieșenii le aduceau la numai opt ani de la terminarea primei conflagrații mondiale, acelei faimoase divizii din care făcea parte regimentul II de roșiori din cazarma Copoului, divizia care plecând la 15.VIII.1916 la război, a participat la eliberarea Ardealului, s-a repliat apoi în Muntenia, oprind cu prețul vieții majorității combatanților ofensiva germană a lui Mackensen (noiembrie 1916), permițând Bucureștiului un răgaz în care să-și evacueze tezaurul, arhivele guvernului și parlamentarii etc. în noua capitală - Iași; supraviețuitorii diviziei nu se vor opri aici. Ei vor participa mai departe la marile încleștări care vor hotărî ulterior unitatea României Mari - la Oituz (1917), iarăși Transilvania, pentru a se opri încununați cu laurii victoriei la Budapesta (4.VIII.1919). În regimentul II roșiori - Iași, din cei peste 5000 de ostași și ofițeri rămaseseră doar 134 (parte din ei răniți) ca să se bucure văzând drapelul tricolor pe mândra cupolă a parlamentului din capitala Ungariei. A rămas în legendă *sarja de la Prunaru* (Vlașca) când, într-un moment de mare tensiune (românii erau practic împresurați de inamic), colonelul Gh. Naumescu părăsește căruța ce-l transporta grav rănit, preia comanda unității sale, Regimentul II Roșiori - Iași, avântându-și ostașii împotriva armatei germane la 15.XI.1916, sprijinită de comanda tunurilor și focul celor 50 de mitraliere; stoparea ofensivei germane permite diviziei a XVIII - a române să se deplaseze și să acopere, la timp, evacuarea Bucureștiului. Din cavaleriștii roșiori din Iași rămaseseră la finele bătăliei doar 80 de combatanți valizi...

Era firesc ca la inaugurarea monumentului din 29.V.1927 colonelul A. Marinescu noul șef al Statului major al Diviziei a II - a de Cavalerie să-și exprime

postum recunoștința față de cei intrați în veșnicie: *Vouă iubiți camarazi, vă închinăm acest monument, pentru a vă glorifica și proslăvi memoria...* arătând concomitent, pentru posteritate, semnificația acestuia: *el reprezintă simbolul Victoriei și al sacrificiului Vostru și mai reprezintă epopeea istorică a faptelor noastre vitejești din Carpați, la Dunăre și de la Nistru la Tisa, peste apele căreia trecând v-ați făcut intrarea triumfală la Budapesta la 4 august 1919* (citat din nr. festiv al ziarului "Lumea", 29.V.1927, p. 1; celelalte citate provin din aceeași sursă; pentru informațiile referitoare la ceremonia inaugurării momentului s-au utilizat documentar și ziarele "Opinia", "Evenimentul" din Iași consacrate atunci evenimentului). Monumentul a pus ca operă de artă, sculptorului I. Dimitriu - Bârlad o sarcină dificilă, aceea de a realiza o ecvestră (pentru care avea destule exemple în artă monumentală europeană), dar ecvestră într-un moment de maximă tensiune (călărețul și șarja) și în același timp îi asocia acesteia - vizibil, chiar ostentativ, sugestia omagiului, întruchipat alegoric, al Victoriei, de acea femeie integrabilă elansării întregului grup monumental, care-și întinde deasupra capului călărețului cununa de lauri... Estetic, sarcina armonizării compoziționale ale celor două personaje nu este realizată decât parțial. O a doua contradicție rezidă și în utilizarea modelajului static debitor - epigonic clasicismului de odinioară, inadecvat unei scene de maximă tensiune, reclamând un limbaj sculptural modern, permeabil sugerării dinamismului. Monumentul este amplasat pe un soclu-piedestal care prin forma lui tronconică rememorează imaginea unui simulacru de bastion medieval în care s-au prelucrat cu discreție și gust motive ale ornamenticii noastre tradiționale. Un rinsou încadrează adecvat o ușă de metal având în relief un înger susținând un soldat căzut; este un basorelief accentuând nota alegorică a ansamblului; ea alertează stilistic cu realismul tradițional al figurării din cele patru basoreliefuri laterale ale monumentului - unul din ele fiind smuls brutal după 1950... Prin ușa de metal masiv decorată cu basorelieful amintit se accede în cripta din interiorul monumentului; o candelă atârnând lumina altădată plăcile existente având și azi gravate numele sutelor de ostași și ofițeri cavaleriști ieșeni - căzuți pentru reîntregirea neamului. Întreg ansamblul a fost conceput de arh. Ionescu - Iași în turnătoria căruia (*Unirea*) a fost turnată în bronz statuia și celelalte basoreliefuri. Inscripțiile consemnează lapidar:

Divizia a II-a de Cavalerie, recunoscătoare acelor ce s-au sacrificat pentru țară în războiul întregirii neamului, 1916-1919. Ținem să precizăm că cifra 9 (din 1919) a fost transformată prin 1960 în 8, iar după revoluția din decembrie 1989, a revenit, prin redăltuire, la realitatea ei inițială (9).

Având în vedere faptele de excepție ale autorilor șarjei de la Prunaru ideea unui monument s-a impus de la sine în chiar primul an de la război. La 24.II.1920, colonelul Aurel Marinescu agita în acest sens spiritele la popota ofițerească din Iași. Preluată de o persoană mai practică, generalul Alecsandru Constantinidi (noul comandant al Diviziei a II-a de Cavalerie) devine șeful unui comitet de inițiativă care a și lansat listele de subscripție sub patronajul I. P. S. Pimen, Mitropolit al Moldovei și Sucevei.

Scanned with OKEN Scanner

Banii s-au adunat din vânzarea biletelor de intrare la unele serbări, concursuri și demonstrații hipice ale regimentului de cavalerie din dealul Copoului, dar mai ales din contribuțiile publicului larg, din bugetul studentului - bursier, sau din bănutul zilnic - pentru bomboane - al școlarului; o doamnă colonel Naum era lăudată în epocă pentru osârdia cu care colectase fonduri de la soțiile militarilor între care văduvele și orfanii celor căzuți doar cu câțiva ani mai înainte. Ca și dramaticele pierderi de pe fronturile de luptă, ridicarea monumentului cavaleriei prin subscripție publică (ca mai toate vechile monumente ale Iașului) devenea ea însăși o jertfă națională...

La finele anului 1924 după numai 8 luni se adunaseră 1.031.045 lei iar peste un an 2.325.515,35 lei - sumă destul de importantă pentru a permite comitetului de inițiativă să comande statuia sculptorului I. Dimitriu-Bârlad și realizarea ei în bronz - la turnătoria *Unirea* (arh. Ionescu-Iași). Inaugurarea statuii la 29 mai 1929 (după orele 12.30, la o oră după inaugurarea statuii Unirii realizată de prințesa Olga Sturza (statuie distrusă în 1947, pe postamentul căreia s-a reamplasat, în 1957, statuia lui M. Eminescu) a repetat ceremonialul religios al vernisajului precedentei, incluzând însă alți vorbitori la cuvânt. Vorbesc, între alții, colonel A. Marinescu care într-o impresionantă alocuțiune amintește pe câțiva din cei căzuți la datorie indicându-le ziua și locul năprasnicei morți, rememorându-le, nu făcea decât să reconstituie, punct cu punct, etapele principale ale războiului de întregire. În cele două tribune oficiale asistau oficialitățile militare (generalii Mircescu - ministrul de război, Zadig - comandantul Corpului IV de armată - Iași etc.) și cele civile. Asistau membrii familiei regale (viitorul rege Mihai, atunci copil, mama sa - Elena - ruda lor - viitoarea arhiducesă Ileana la care s-a adăugat, venită special în ziua inaugurării regina Maria). După ce generalul Ressel predă simbolic cheile monumentului primarului Iașului - Petrea, acesta după mulțumirile de rigoare ține să adauge: *Și acum când ocolim cu privirea de pe înălțimea Copoului, împrejurimile Iașului, vedem și Ceahlăul pe care l-am mutat la Tisa, vedem și Prutul pe care l-am mutat la Nistru și toată suflarea românească proslăvind pe marele nostru conducător și vitejia neîntreruptă a armatei noastre.* (*cf.* "Lumea", 29.V.1927, p. 4).

Inscripțiile monumentului consemnează ridicarea monumentului *în anul 1927 sub glorioasa domnie a M. S. regelui Ferdinand I.* Au urmat defilările de trupe (fiecare regiment de cavalerie din țară și-a trimis omagial reprezentanții săi cu drapelul unității, evident și militarii-gazde ai Regimentului 7 de cavalerie și cele ale școlilor din oraș (inclusiv ale Liceului militar din localitate). Mondenitățile erau de rigoare. Cu o zi înainte avu loc o recepție în Salonul Corpului IV al Comandamentului armatei române (actuala sală de festivități a Primăriei), în care s-au produs distinsa pianistă Rodica Șuțu și violonistul M. Bârsan, au avut loc concursurile *Asociației creștine a elevelor;* iar după inaugurarea celor două monumente, regina Maria a fost invitată să viziteze expoziția deschisă în fosta casă a Statului Major din primul război mondial în care își avu reședința și regina Maria (actuala clădire a Centrului de activități extrașcolare, vis-à-vis de actuala Bibliotecă a Universității). După recepția de 350 de invitați de la Palatul Justiției (actualul Palat al Culturii) dată

Scanned with OKEN Scanner

de Primăria orașului, au urmat unele manifestări sportive, concursuri de hipism pe platoul de la Copou în capătul căruia se inaugurase monumentul etc.

An de an, de ziua eroilor, monumentul avea parte de flori, gardă de onoare iar lumina tremurătoare a candelei scotea la iveală în semiobscuritatea firidei numele celor căzuți de pe plăcile interiorului; în primăvara anului 1943 se aprinse pentru ultima oară întrucât peste un an autoritățile s-au refugiat. A urmat aproape jumătate de secol în care monumentul era ca și părăsit. Nimeni nu-l scotea din părăsire, inscripțiile laterale erau partial șterse - unul din cele două basoreliefuri laterale fu smuls cu brutalitate... La sugestia societății ACREMIS, garnizoana militară din Iași deschidea în toamna anului trecut [1] cripta, făcu curățenie, învioră inscripțiile, culese de pe jos candela; lumina ei străluci din nou după 49 de ani... Ceea ce este trist este că faptul a avut loc mai încoace, nu în anii furiei proletculiste, în anii *obsedantului deceniu*... De ce deranjau, între altele, nume ca *Budapesta*, știind doar că acolo, în 1919, armatele române s-au dus să domolească furia devastatoare a bolșevicului Bela Kun ? Este cazul să ne amintim că în ziua inaugurării monumentului ediția festivă a ziarului ieșean "Lumea" ținea să precizeze citând (la p. 4) vorbele politicianului G. G. Mârzescu: *Roșiorul român n-a purtat la Budapesta nici drapelul răzbunării, nici drapelul orgoliului național. El a purtat drapelul păcii, al ordinei și al civilizației, drapelul menirei occidentale a țării lui, în Orientul Europei.* Pe aceeași linie Tache Ionescu adăuga: *Cavaleria noastră a fost la Budapesta (...) ca să scape viața foștilor noștri inamici și cauza civilizației europene.*

La Budapesta, în 1919, spunea N. Iorga, *n-am căutat să jignim mândria unui popor*, a fost, completa O. Goga, martor al evenimentelor, *un drum de glorie curată, netulburată de umbra dușmăniei de neam (...).*

("Cronica", XXIX, nr. 1400, 16-31.X.1994, p. 4-5)

NOTE

1. Octombrie 1993.

Scanned with OKEN Scanner

PIAȚA

Fie că s-a numit *Place Publique, Square, Plazza sau Piața* - românească - *Platz sau Plosciadi* - realitatea desemnată de aceste cuvinte, a apărut, de secole, în zestrea edilitară a orașelor ca o soluție tehnică și una de artă, de ordonare a perimetrului aglomerărilor urbane dar și ca un principal spațiu civic al comunității umane ale acestora. În acest context piața principală a orașului se poate constitui ca un spatiu funcțional rezolvând un complex radial al căilor de circulație ce converg spre acest punct după cum poate deveni pauza - psihologic și tehnologic - necesară în aglomerărilor constructiilor, piața poate fi o soluție simplă de punere în valoare a edificiului principal dominând întreg contextul edilitar - catedrala sau primăria sau poate servi drept spațiu al desfășurării micilor solemnități și ceremonii oficiale, marilor spectacole, comerțului în stil mare sau cu amănuntul.

Dar înainte de toate piața sau *agora* așa cum au configurat-o cei ce au pus vechile baze ale spiritualității europene - grecii de acum 25 de secole - a constituit un centru (inegalabil și fără precedent) al civismului uman. Acolo, în agora de la poalele Acropolei, într-un spațiu delimitat de câteva coloane și clădiri - ele însele capodopere ale artei - se încingeau cele mai tensionate dispute politice dar și aprige controverse filosofice și literare, se puneau la cale treburile orașului, se hotărau destinele indivizilor dar mai cu seamă soarta cetății... Aici omul se simțea liber, conștient dar și dramatic-responsabil... Modelul a fost reluat în anumite perioade de vârf ale istoriei statelor europene, de superioară afirmare a ideii de om fără să-l fi întrecut sau reeditat întru totul...

Era firesc deci ca acestui reper esențial al mediului urban să i se fi dat toată atenția - amenajarea pieților canalizând ambițiile și eforturile tenace ale comanditarilor dar și executanților - arhitecții. Clădirile careului pieții se construiau și ele sub semnul exigențelor artei. Piața a devenit astfel o expresie a civilizației și specificului unei localități, împrumutând (în arhitectură dar și în funcțiile ei sociale) ceva din fizionomia spirituală a acesteia... Scrii istoria unui oras narând istoria pieței sale centrale, abordată nu numai arhitectural ci și ca funcționalitate socială - studiind evenimentele social-culturale derulate în ea...

Evident diversificarea și particularizarea funcționalității pieței a dus la scindarea noțiunii originare. Forumul roman a însemnat altceva față de agora Atenei după cum diferite ca scop și amenajare edilitară s-au dovedit ulterior piața comercială în raport cu cea din fața catedralei sau palatului guvernamental... O statuie, o fântână

Scanned with OKEN Scanner

sau un obelisc monumental trona, cu valoare emblematică, în centrul pieței fixând unul din reperele orașului.

Sub semnul acestor ipostaze au apărut și s-au impus în istorie după *agora* de la poalele Acropolei, *forurile* Romei, *piața Signoriei* din Florența, *Piazza del Duomo* (Palermo), *Piața* Zwinger-ului din Dresda, *Etoile* sau *Concorde* din Paris și atâtea altele...

Evident la români, în particular la ieșeni noțiunea de piață în accepția de mai sus a apărut mai târziu odată cu procesul de consolidare modernă a națiunii române. În capitala Moldovei medievale îi suplinea lipsa - răspântia, răscrucea de uliți sau mai degrabă meseanul comercial. Ieșenii de acum două secole numeau aceste spații *Târgul făinei* sau cel al *boilor*; *Târgul Cucului*, *Piața Sturzoaiei*, *Piața Sf. Vineri* - inima comercială a orașului vechi sau *Piața Sf. Spiridon*...

Cei care au jucat într-o zi de ianuarie 1859 Hora Unirii în fața hanului lui Petre Bacalu (pe locul actualului cinema *Victoria* salutau din inimă nu numai evenimentul istoric de excepție ci și debutul unei piețe - unică în sine - adevărată agora a spiritului ieșean. Mărindu-se treptat, înlocuindu-și magherniţele cu clădiri impozante ca hotelul *Traian* , cu săli de spectacole gen sala *Pastia* sau *Sidoli*, localuri foarte frecventate ca *Luther* și *Bragadiru*, adăpostind sediile principalelor partide politice dar și ale redacțiilor ziarelor și revistelor - piața Unirii axată în jurul statuii de bronz a lui Alexandru Ioan Cuza, operă a lui R. Romanelli (inaugurată în 1912) ea devine după 1900 inima orașului... Aici au loc începând cu ultimii ani ai secolului trecut manifestările politice, aici se întruneau mulțimile în cadrul marilor adunări naționale organizate sau spontane - sub impulsul evenimentelor istorice cruciale - poeții înșiși vor recita versuri pe treptele statuii în jurul căreia se încingeau an de an horile Unirii. Aici vor jura pe sfânta cruce a luptei drepte, sub faldurile tricolorului, luptătorii din 1917 ai tuturor țărilor române. Și aici s-a pregătit în dramaticul triunghi al morții din primul război mondial - marele act de la 1 decembrie 1918 al României Mari. Profund național - idealul românilor - se integra aspirațiilor comunităților umane ale noilor state europene. Poate niciodată Iașul nu s-a exprimat mai propriu ca în cadrul acestor manifestări ce s-au integrat uneia din cele mai elevate și mai statornice năzuințe ale românilor de pretutindeni - cea a *Unirii*.

("Curierul de Iași", II, nr. 5 (14), 1-15.IV.1995, p. 2)

Scanned with OKEN Scanner

POPASURI LA "ETERNITATEA" - NOTE ASUPRA ARTEI MONUMENTELOR FUNERARE

În cadrul contextului edilitar al civilizațiilor umane, spațiul funerar rezervat cimitirului delimitează un loc aparte de care se leagă nu numai practica utilitară, igienico-sanitară și cea moral-socială, ci și imperativele unor comandamente sufletești integrabile ele însele psihologiei și tradițiilor spirituale ale unui popor. Un profil spiritual al unui neam nu poate fi omologat în afara analizei viziunii acestuia asupra morții. Moartea - constată Mircea Eliade [1] - este *primul mister* care rupe ordinea morală rectilinie a vieții și care conturbă profund toate resorturile interiorului uman. Ghilgameș, slăvitul rege al Urukului de acum mai bine de patru milenii își întrerupe seria strălucitoare a triumfurilor sale vitale doar atunci când prietenul său de neînlocuit - Enkidu - se prăbușește cosit de secera sorții. În cele din urmă va deveni, de nevoie, filosof, ca și eroii homerici de mai târziu în fața spectrului nemilos al morții.

Un megalit grosolan de o înfiorătoare, urieșească măreție, implantat în solul celor trecuți în lumea umbrelor, cioburile oalelor risipite subpământean între alte obiecte ale inventarului funerar, relevă, în posteritate, amintirea celor plecați de-a pururi, din care *n-au mai rămas în posteritate, decât oale și ulcele...* Uneori aceste oale rituale se asociază prin frumusețe celor de Cucuteni, pietroiului grosolan îi iau locul lespezi cu rinsouri vegetale stilizate - pe parcurs - în fel și chip, comemorând, de-a lungul veacurilor, adevărate viziuni și sărbători ale eternizării frumuseții... Acum zece mii de ani în pământul Palestinei - spațiul sacru în care se întâlnesc trei religii fundamentale ale omenirii - locuitorii Ierihonului care își înmormântau morții sub podeaua locuințelor, ștuchează craniile celor dispăruți - erau printre primele sculpturi-portrete ale omenirii. Nu e o întâmplare firește că piramida - valoare specifică și definitorie a artei vechi orientale - avea în viața Egiptului antic o finalitate exclusiv-funerară. Interdependentă de spațiul magic-religios, izvorâtă uneori din *muncă* și *ritm* - arta se va fi zămislit și în aceste rituri funerare. Între cioburile de ceramică și sfărâmăturile însemnelor exterioare ale unui loc de veci erau și unele frumoase... N-am avea o imagine a creațiilor noastre spirituale și artistice - întrevăd cercetările lui M. Eliade și R. Vulcănescu - dacă nu ne-am cunoaște riturile de înmormântare...

Poate movilele - mai mari sau mai mici - înverzite să fi fost la noi primele monumente funerare și concomitent printre primele repere ale civilizației... Arta se va fi constituit - arată Elie Faure [2] - ca un apel la *comuniunea oamenilor*, dar, am

adăuga și din unul la învesnicirea acestora... Din acest dialog, adesea dramatic, dintre individul uman și scurgerea implacabilă a timpului se vor fi născut unele valori ale artei. *Non omnis moriar - nu voi muri întreg* - celebrul adagiu al lui Horatius, a fost resimțit de către strămoșii noștri de milenii înaintea strălucitului poet al epocii lui Octavian August. În popor, eforturile pentru înmormântare întreceau uneori cheltuielile nunții - pregătirile pentru cele veșnice precumpănind adesea asupra celor destinate vieții limitat pământene. Creștinismul nu a făcut decât să accentueze, pe o altă treaptă, superioară, aceste aspirații, menite salvării individului de neant (*Să-l pomenească Domnul Dumnezeu întru împărăția cerurilor*:..) Din această dorință de salvare a amintirii omului s-au născut, la șes și pe plaiuri, păduri de cruci sau troițe monumentale, nenumărate lespezi de mormânt, fântâni la răspântii și chiar biserici sau adevărate complexe mănăstirești urzite la noi dar și pe alte meleaguri... Impresionant, *mormântul* nostru derivă, prin evoluția fonetică, din *monumentu(m)* al strămoșilor noștri...

Să nu uităm că primul proiect al unui cimitir modern la noi, publicat în suplimentul din 13.VIII.1853 al *Gazetei de Moldavia* - proiect realizat de italianul M. Croce, după indicațiile directe ale lui Gh. Asachi și N. Istrati a avut în vedere planul și amenajările din *Il campo santo* (Bologna), din Père Lachaise sau *Mont Parnasse* din Paris. Dacă Parisul, după 1804, va renunța treptat la cele aproximativ 300 cimitire medievale în favoarea câtorva mari, în Iași, un decret al lui Al. I. Cuza din 18.III.1864 stipulează dreptul de a fi înmormântat *vericine fără osebire de rit* în cimitirele din orașul nostru. Cimitirul *Eternitatea* pentru care - adevărat ctitor al acestuia - primarul și marele om de bine al Iașului, Scarlat Pastia a legalizat donația sa la 29.X.1869 (terenul proprietății sale *Via lui Dragoș*), va fi întemeiat din 1871 - anul punerii pietrei fundamentale a capelei cimiteriale *Sf. Gheorghe* din centru cimitirului - dar practic va funcționa [3] din 1.IX.1876, după ce inginerii N. Papadopol și A. Bogos parcelează terenul, stabilesc planul actual - având în centru biserica de la care pornesc - radial - toate aleile, delimitând un număr de 46 de parcele. Se sădiseră în cadrul amenajărilor, până în 1875, de către grădinarul Gafencu, 247 de frasini, 612 duzi, 136 carpeni, 228 paltini; prof. Miltiade Tzoni proiectase poarta de la intrare purtând inscriptia *Moartea este viața.* Dispar justificat, concomitent, cimitirele celor 48 de biserici din Iași dar - fapt condamnabil - și nenumărate lespezi monumente funerare - unele de distinctă valoare artistică; o parte din ele le mai vedem, clintite de la locul inițial, înșiruite în lapidarii la *Biserica armeană* din 1395, la cea (fostă) protestantă din Păcurari, furișate prin tinda sau grădina vreunei alte biserici.

Judecând după primul proiect din 1853, cimitirul orașului trebuia să devină, dincolo de funcția lui utilitar-igienică, un loc de reculegere pioasă dar și de avântată cugetare patriotică, reflecțiile celui ce îl vizita urmând să stea, în egală măsură sub semnul unui *memento mori* dar și al contemplării unui *palladium* al neamului nostru. În plină perioadă de istorii și retorisme romantice, o alee triumfală de onoare ducea spre capela din centrul cimitirului străjuită de monumentele dedicate lui Alexandru cel Bun și Ștefan cel Mare, de efigiile închinate lui Veniamin Costachi și altora. Peste

Scanned with OKEN Scanner

două decenii va rămâne din acest proiect doar amplasarea centrală a capelei cimiteriale *Sf. Gheorghe*, la care accedea, ca și în proiectul inițial, aleea principală, precum și preocuparea ca parcelele din jurul bisericii să fie repartizate cu precădere persoanelor dispuse a edifica pe morminte, monumente...

Primul monument edificat a fost capela din centrul cimitirului în jurul căreia s-au structurat radial parcelele și aleile acestuia. La 2.IX.1871 i se punea piatra fundamentală, pe la 1873 era aproape gata, dar consacrarea ei ca edificiu de cult se va face de-abia la 21.VI.1876 de un sobor de preoți în frunte cu arhiereul Vladimir Sucopanu. Prin 1874-1875 era pictată de *Petre Verussi*, pictorul monden al Iașului de atunci. Biserică a comunei, realizată fără controlul riguros ecleziastic - pictura acesteia, prea laică și-a atras atitudinea contestatară a mitropolitului Moldovei - Iosif Naniescu, care la 18.VIII.1875 într-un raport către Primăria Iașilor revenea asupra cererii *să se prefacă din nou pictura din năuntru cu acele scandaloase figuri.* Deși la edificarea ei și-au adus contribuția arhitecți ca Ștefan Emilian, Gruber și Al. Stamatopol, biserica este modestă ca proporții, realizarea fiind limitată inițial doar la rolul de capelă funerară, ulterior servind ca biserică parohială pentru populația din această parte a Tătărașilor. Ca plan, se realizează în stilul neoclasic simplificând mult pe acela al bisericii *Sf. Spiridon* (din Iași). Rectangulară, cu o singură navă - unificând în interior spațiul cultic, biserica are o singură absidă pentagonală în exterior, semicirculară înlăuntru, marcând altarul. O succesiune simplă de console (de tencuială) susține o cornișă abia marcată. Un fronton și doi rezaliți laterali, și ei abia marcați în exterior, indică un simulacru de pridvor, deasupra căreia se află singura turlă a bisericii - amenajată drept clopotniță. Din pictura lui *P. Verussi* din care nu au rămas decât câteva porțiuni în altar (*Isus în Ghetsmani, Visul Mântuitorului)*, se relevă o pictură esențialmente laică, formată la școala neoclasică cu o tentă evident-retorică. Personajele sunt disproporționate ca dimensiuni în raport cu spațiul - *niște sfinți mari de se vedeau de la o poștă* - relatează un contemporan [4]. Le-au luat locul, în ultimul timp, siluete ale apostolilor - kitsch-uri pictate, de-a dreptul penibil, pe panouri de faianță sanitară.

Capela din parcela afectată cimitirului Comunității armene pentru care prof. L. Sarmacash al Școlii armene, făcea în 1876 planul, este foarte simplă, fără particularități care ar asocia-o stilistic artei comunității pe care o deservea, în schimb mica capelă din parcela catolică cu rol exclusiv funerar, de mici dimensiuni, dar solid construită din piatră și cărămidă, în 1898, respectă configurația adecvată unei clădiri de acest gen. În exterior e prevăzută până la 2/3 din înălțimea ei cu bosaje din piatră peste care se continuă zidul de cărămidă, iar deasupra acestuia se înalță un acoperiș în două ape. Dedesubtul acoperișului, o bordură de inscripții liturgice, capătă, de jur împrejur, un rol decorativ. Realizat exclusiv funcțional, spațiul interior impune un altar simplu și un catafalc necesar depunerilor sicrielor decedaților. Se intră printr-o ușă arcuită semicircular, în luneta arcului intrării fiind montat de către Congregația *Sacre Coeur* de la complexul școlar al sec. al XIX-lea *Notre Dame de Sion*, un basorelief mic de marmură, glorificând imaginea Sfintei

Scanned with OKEN Scanner

Fecioare. O ușă similară, dispusă în arc, la capătul celălalt al construcției, permite accesul pe trepte în subteranul clădirii.

*

O încercare de cronologizare a monumentelor funerare din *Eternitatea* delimitează aproximativ trei perioade distincte. Prima, cuprinsă între 1880 și 1916, când elita socială rămasă în Iași după schimbarea capitalei țării, obișnuită cu ideea noului cimitir, obligatoriu ca și vaccinul, serviciul militar sau examenele finale la școlile de stat, va da curs, în noul spațiu funerar, preferințelor ei estetice dar și ambițiilor corespunzătoare rangului lor social. Această elită va construi o serie de spațioase cavouri de piatră, obeliscuri, cruci și alte monumente de granit, admirabil șlefuit sau statui convențional-funerare din prețioasă marmură de Carrara. Este o perioadă pur monumentală, a granitului și marmurei căreia îi va urma o alta mai burgheză, a bronzului din intervalul interbelic (1919-1944), când alături de monumente de dimensiuni mai mici se montează pe socluri numeroase busturi - multe din ele ale unei elite spirituale - scriitori, artiști și oameni de știință - și o alta, a treia, după război. Consecințele nefaste ale războiului soldate cu distrugeri anarhice de monumente sunt urmate de altele, deliberate (prin vânzări ale unora dintre vechile morminte și monumente); concomitent, proliferează numeroase monumente-stas, problematice, cele mai multe, ca estetică dar și ca durabilitate. În ansamblu, monumentele funerare de la *Eternitatea*, dincolo de valoarea lor memorial-afectivă, într-un muzeu imaginar al ambianței spirituale a Iașilor, relevă, pe parcursul unui veac, evoluția stilurilor și orientărilor estetice care au prezidat statuara românească, episodic și arhitectura noastră - ocrotirea lor fiind impusă nu numai de valoarea afectiv-istorică ci și de cea de documente ale artei.

Preocuparea de a realiza monumente funerare între 1880-1916 întâlnește, de la bun început, un serios handicap; cele mai strălucite și mai bogate nume ale aristocrației din Moldova părăsesc Iașii pentru București, de care îi leagă politica și viața mondenă a noii capitale. Este un motiv pentru care cu greu putem stabili o comparație între arta funerară de la *Eternitatea* - Iași și cea de la *Bellu* - București unde se întrec prin monumentele lor semnate - cei mai mari sculptori și arhitecți ai României (între ei și câtiva prestigioși străini) - impresionante ca număr, dar mai ales ca valoare artistică. Burghezia ieșeană, la răscrucea celor două veacuri, prioritară prin potente financiare lua deocamdată, din civilizație, doar confortul, socotind arta (cu atât mai puțin cea funerară) un lux inutil... Rămâne, deci, tot aristocrației aflate în Iași, să-și canalizeze ambițiile și ultimele resurse financiare pentru a edifica cele mai importante monumente funerare din parcelele de lux din jurul bisericii. Ele aparțin familiilor *Bals, Sturza, Catargiu, Sutu, Ghica, Moruzi, Mavrocordat, Tăutu, Racoviță*, alături de care se asociază altele de rang mai mic dar importante într-o nouă boierie a banului: fam. *Văsescu, Rojniță, Scully-Logothetides, Adamachi, Cananău* etc. Este perioada în care se precizează și, ulterior, diversifică principalele tipuri de monumente funerare (obeliscul, stela, aedicola, monumentele-piedestale de tip altar roman etc.).

Scanned with OKEN Scanner

Se utilizează în mod curent prețioasa marmoră de Carrara permițând o admirabilă dăltuire și șlefuire dar mai puțin rezistentă decât marmora autohtonă, ca și prețiosul granit negru. Se lucrează majoritatea în țară (în atelierele de profil din Iași și București) mai rar în străinătate, în Italia (ca în cazul monumentului V. Adamachi) sau peste Prut la "Kamennîi Brod". Preiau lucrări antreprenori (unii întrunind în persoana lor și constructorul sau sculptorul) ca *B. I. Placa, Giovanni Franzoni* (mon. colonelului I. Stârcea etc.), - sporadic - și *A. Farini*. Atunci când sarcinile și pretențiile îi depășesc, antreprenorii își asociază serviciile unui inginer sau arhitect de profesie (este cazul cavoului *I. Drossu* din parcela 6/I lucrat de *B. I. Placa* și arhitectul *A. Stamatopulos*). În numeroase cazuri lucrează și arhitectul *Rainiche Chettner* (cavoul *Natalia Ghica* din 1884, monumentul *Ramadan* din parcela 13/I) etc.

Ultimul deceniu al secolului trecut este dominat, în această privință, de două firme: *Salvador V. Scutari* și *Fritz Fairing* care își continuă activitatea și după primul război mondial, perioada de vârf fiind între 1910-1913, când registrele Primăriei (dosarul monumentelor funerare) sunt inundate de cererile lor pentru a li se aproba autorizații de construcții. Având ateliere în Iași (primul avea și o sucursală la Galați), ei își ridică, prin angajații specializați pe care îi aveau, meșteșugul la cotele unei autentice, chiar elevate profesionalități. Salvador-Scutar era și un sculptor de factură neoclasică, cu calități. Prin 1912-1913 ating apogeul, efectuând comenzi care prin anvergura și realizarea lor ies din seria obișnuită. Este cazul monumentelor funerare ale fam. *Moruzzi* (Fr. Fairing) și *Ghika - Deleni* (S. Scutari). Concurențele între ei deveneau uneori conflictuale [5].

*

O privire de ansamblu asupra acestor monumente permite surpriza depistării apartenenței lor la anumite maniere de a lucra - integrabile marilor perioade și stiluri din istoria artei. Antreprenorii-constructori, sculptorii chiar și modeștii pietrari angajați urmau și perpetuau anumite modele pe care ei înșuși și le-au însușit în ateliere de artă funerară ale orașelor Europei Occidentale. Permanența, până târziu, a unei maniere neoclasice, nu surprinde pe terenul unei arte mai conservatoare cum este cea funerară. Aspectul este vizibil, în primul rând, în tipologia monumentelor. Se preferă *coloana* [6] (convențional-retezată) în puritatea canelurilor ei inițiale (*mon. familiei Catargiu* - 1885); alteori aceasta face loc altor tipuri care renunță la simplitatea austeră, îngroșându-se (în favoarea rolului ei tehnic de susținere dar în detrimentul celui estetic). Este cazul coloanei devenită soclu pentru bustul prof. dr. *I. Al. Ciure* (Parcela 7/I) sau primind adaosuri eclectic-ornamentale.

Aedicola, stela funerară dispusă vertical, flancată de două coloane perpetuează și ea aceleași modele neoclasice. Sunt printre cele mai reușite monumente funerare cu un anumit rol în punctarea unor dominante de stil ale unor parcele; frecventa ei reluare indică preferințele publicului, nu mai puțin efortul-finalizat reușit al celor care l-au autohtonizat la noi (S. Scutari și Fr. Fairing) [7]. Gliptica funerară mărturisește, cu

Scanned with OKEN Scanner

mai multă sau mai puțină măiestrie, aceleași habitudini formate la rigoarea școlii clasice a sculpturii. Tendința alegorizantă, ca și răceala neoclasică, este deseori părăsită având în vedere conținutul afectiv-emoțional pe care statuile convențional-alegorice îl exprimă - melancolia, durerea, sentimentul resemnării, chiar martirajul la care un destin dureros dar implacabil te obligă a-l accepta. Tratarea volumelor, suprafețelor acestor statui surmontate pe socluri de diferite înălțimi, unifică uneori grația eclectică a barocului cu dezinvoltura unui romantism întârziat - specifice într-o artă statuară românească în care, în secolul trecut, nu s-a cunoscut delimitarea rigidă între perioade și stiluri... Este cazul grupului statuar dominat de îngerul ținând un copil (de la intrarea în cimitir, parcela 24) sau cel structurat pe un dialog romantic al antitezei din monumentul *Ruxandra Ventura* (lângă biserică, parcela 2/I). În acest din urmă monument raportul între personajul feminin (In picioare, stângaci sculptat) și cel masculin cu alură de arhanghel relevă nu numai adorația ci și - specific cuplului romantic - o confruntare; este o stare pe care sculptorul - depășit în intenții - dacă nu o realizează, cel puțin o enunță.

Integrabile aceluiași context romantic, opuse și neoclasicismului sunt preferintele pentru stilul neogotic - mai rare, dar evidente în câteva monumente funerare. Sunt preferințe pentru un neogotic decorativ și flamboaiant așa cum au fost ele materializate în restaurarea în secolul trecut a curților boierești ale fam. Sturza de la Miclăușeni sau Ruginoasa - destul de târziu pentru această *gothic revival* - în aceea prelungită până în 1924, a actualului *Palat al Culturii* din Iași - stil în care a fost turnată în Boemia și *Cișmeaua* din 1852 din curtea Mitropoliei... În această privință monumentul *Dumitru Bogonos* (Parcela 1/I), realizat la sfârșitul secolului trecut din fier forjat, pe temelie de piatră, stăpânește și pune în valoare cu eleganță tendințele ascensionale ale stilului. Aceeași eleganță o întâlnim în traforajul gotic al monumentului funerar în formă de baldachin ce adăpostea până acum două decenii bustul primului proprietar, realizat, prin 1890, de *F. G. Villa* (bust îndepărtat acum, de noul proprietar cu ocazia reamenajării monumentului). Este monumentul funerar al lui *Al. Sturzescu* (1808-1884) realizat pe locul cedat lui de nepotul - fostul primar - *Scarlat Pastia* (Parcela 4/I, 1-2). Impresionantă este tensiunea nervurilor, sensul ascensional al ornamentelor culminând în pinacle și fleșe - toate valorizând acea avântare aeriană a liniilor spre un divin la care omenescul aspiră nostalgic să se identifice. Nu aceeași împlinire artistică care face din monumentul funerar *Sturzescu - Pastia* o performanță între monumentele din *Eternitatea*, o întâlnim în cazul altui monument funerar - gotic - cel al familiei ultimului agă și primului ministru al dreptății din guvernul lui Al. I. Cuza - *Damaschin Bojincă*. Este un prețios-afectat și dizgrațios edificiu în formă de altar cumulând ornamental tot arsenalul registrului gotic (ogive, fleșe, pinacle) hibrid asociate simbolurilor funerare (torțe cu flacăra în jos) - toate având în centru o statuetă de metal indecisă și prost executată...

Lipsesc din *Eternitatea* monumentele și ansamblurile tipice pentru o reevaluare modernă a artei funerare moderne. Există, este adevărat, lespezi ca acelea ale sculptorului *I. Antonovici* (28/I), acad. *Șt. Procopiu* (25/I, 1), ansamblului funerar *G.*

Scanned with OKEN Scanner

Lesnea (1/I, 5, 1A) care abordează, fie și timid, o viziune mai apropiată de sensibilitatea actuală în materie de artă funerară, dar aceste încercări sunt oarecum izolate, fără a reuși să desemneze o manieră care le-ar include într-o perioadă sau orientare artistică distinctă.

Stingheră între celelalte monumente este și statuia de metal semnată *Anestin* încununând monumentul funerar al *Floricăi Codrenu* (11/II). El reprezintă o femeie îngenuncheată, cu mâinile întinse, pradă unor puternice tensiuni interioare. Limbajul sculptural poartă pecetea căutărilor anilor 1930, pe când D. Paciurea își desăvârșea celebrele sale himere... Mai interesante se dovedesc unele monumente valorificând tradițiile artei noastre naționale. Este cazul troițelor masive ce străjuiesc mormintele eroilor din parcela militarilor din (1923) sau ale familiilor profesorilor *Mihai Țilenschi* și *Corneliu Șumuleanu*. Prima se realizează din dispunerea în cruciș în sensul celor patru puncte cardinale a patru brațe, cealaltă prelucrează un monolit stilizând același motiv al crucii. Ambele sunt realizate în deceniile 3, respectiv 4 (Parcelele 23/I și respectiv 12/I) într-o perioadă când în Iași se făceau eforturi în sensul desăvârșirii unui stil național în arhitectură (cf. edificiul din 1929 al *Casei asigurării meseriașilor* - actuala policlinică din boltă).

Sfârșitul secolului trecut a generat în *Eternitatea* ca spațiu funerar *cavoul* - construcție subpământeană realizată solid din blocuri de piatră prinse cu var hidraulic sau ciment, cu bolți sau plafon rezistent, întărit prin traverse-șine de fier. Se cobora într-un spațiu sau două comunicând direct între ele; în structura zidurilor erau practicate nișe pentru sicrie (lungi de 2,20, 2,50 m) sau - mai mici - pentru osemintele aduse din alte părți ale membrilor mai vechi ai familiei. Toate erau etanșate cu plăci de marmoră indicând numele și cronologia defuncților - plăci astăzi majoritatea sparte. Deasupra, în exterior, se înalță, pe parcela ce delimita spațiul funerar de jos, monumentul în forma unui obelisc sau cruci monumentale, stele de marmoră etc. Așa se prezintă, cavourile *V. Adamachi* lucrat în 1893-1894 (14/I, 1-2-3), al fam. *Catargiu* (5/I), *N. Drossu* [8] (6/I, 7), *Ana Balș* (3/I), *Fr. Rameder*; *I. Lochman* (1/IC), realizate în deceniul 9 al secolului trecut sau mai târziu (cavoul *Scully Logothetides* prin 1913). Ulterior prin deceniul 2 sau 3 al secolului nostru se limitează numărul cavourilor prea mari și prea costisitoare în favoarea criptelor (de obicei de câte două locuri), din cărămidă, acoperite cu lespezi rectangulare de marmoră, piatră sau după război din "mozaic" străjuite de cruce pe postament sau alte tipuri de monumente cu borduri de piatră sau ciment, deasupra cărora se practică grilaje de fier sau stâlpi legați între ei prin lanțuri. Este cavoul burghez multiplicat în nenumărate exemplare, supraviețuind într-o variantă, din materialele mai economicoase, până în zilele noastre.

Unul din cavouri este și cel al familiilor *Kogălniceanu* (4/I, 1,7). Mai simplu construit, cavoul divizează spațiul interior în două încăperi, una din ele prevăzută cu o masă înaintea unui medalion - icoană, în mozaic, servind probabil și pentru tradiționalele pomeniri. De-a lungul pereților se înșiruie, îndărătul plăcilor - unele somptuoase - numeroșii membri ai familiilor Kogălniceanu. Tristă ironie, îndărătul celei mai mici și mai modeste dintre ele se ascund osemintele celui mai strălucit din-

Scanned with OKEN Scanner

tre aceştia - istoricul şi marele om politic *Mihail Kogălniceanu* mort la Paris, la 20 iunie 1891 şi transferat ulterior aici. Deasupra, pe parcela cavoului, Ateneul Tătărași, de frumoasă amintire, a montat în perioada interbelică bustul acestuia (sculptor *I. Mateescu*) surmontat pe un soclu simplu, străjuind de doua coroane, omagiind în bronz memoria ilustrului dispărut.

Un alt cavou (din parcela 2/I), este cel al lui *Răducanu Rosetti* (1813-1872) şi *Lascăr Rosetti* (1816-1887) - mari demnitari, participanţi pe parcursul vieţii lor la cele mai importante evenimente din istoria Principatelor Române. Cavoul, ca şi obeliscul funerar, a fost ridicat sub supravegherea generalului Gh. Catargiu - procuratorul celor doi în 1884. Faima sumbră a monumentului avea s-o dea o statuie masivă depăşind limitele proporţiei naturale a persoanei, plasată alături de un obelisc greoi; ca şi acesta se înscrie într-o prismă cu o solidă bază pe pământ. Statuia configurează, în ciuda dimensiunilor, chipul neajutorat al unei copile ce-şi ridică privirile către îndurările cerului, o privire fără speranţă, o energie telurică mânată parcă de un rău lăuntric - statuia străjuie şi astăzi, asemeni unui sfinx, obeliscul greoi de care se sprijină, dând glas mai departe unei stranii şi înfiorătoare legende care mai dăinuie încă în ceaţa poveştilor cimitirului...

De un dramatism deliberat este şi monumentul funerar *Golgota* (25/I) ridicat deasupra cavoului fam. *Vasiliu-Sion*. Este vorba despre un original conglomerat de bolovani artificial realizaţi, imaginând colina biblică a calvarului, străjuită ca şi pe vremea răstignirii Mântuitorului de cele trei cruci ale cutremurătorului supliciu. Accesul în cavou, lateral, este marcat de o intrare acoperită, de o cupolă minusculă, rememorând acelaşi element arhitectonic de pe meleagurile în care Golgota a fost o realitate geografică şi sufletească autentică...

Într-o total altă tonalitate este realizat monumentul funerar al *Esmeraldei Scully Logothetides* [9] (Parcela 3/I) finalizat prin 1913-1914. Este monumentul celor două femei în ţinută de plimbare, având ca fundal, un voit - graţios pavilion de marmoră. Copie cam stângace a unui monument funerar din *Père Lachaise*-ul Parisului, cele două femei ar fi trebuit să alegorizeze *Durerea şi Credinţa* - dar aşa cum se prezintă sunt, mai degrabă, două mondene îmbrăcate după moda timpului, cu alte câteva decenii în urmă - pe vremea când se asista la premiera piesei *O scrisoare pierdută* ...

Un mormânt unic în felul său este cel ideat de pictorul *Eugen-Ştefan Bouşcă* (28/I) în memoria mamei sale Elena Bouşcă. Partea de la suprafaţa pământului a cavoului reeditează silueta unui sarcofag de piatră străjuit la capăt de o statuie de marmură - interpretare originală a motivului *Mater Dolorosa*. Poziţia înclinată a femeii şi totuşi înfruntându-şi ancestralul destin, îmbrăcămintea - un imens şal care, ca şi în vremurile biblice îi acoperă capul dar şi întreg corpul până în pământ, faldurile veşmântului bătut de potrivnice vânturi - toate converg impresionant spre un omagiu pe care acest năpăstuit şi tensionat artist l-a adus *Mamei* - o mamă de pretutindeni şi din toate timpurile... Alături, la intrarea în cripta-sarcofag, sub o lespede marcată de o alta verticală la fel de simplă cu câteva fotografii în fotoceramică - locul de veci al pictorului Bouşcă şi al altor membri ai familiei sale.

Scanned with OKEN Scanner

Există cavouri închinate unei singure persoane, alte consacrate unei familii sau unei colectivități profesionale cum este cel amenajat de preotul, fost prorector al *Institutului Teologic* din localitate (dr. *Gaspar Bochmeier*, decedat în 1971) - cavou rezervat profesorilor celibatari - teologi ai acestei institutii (parcela catolică). Există cavouri care își datorează dramatica lor existență evenimentelor excepționale - *Cavoului eroilor francezi* ai primului război mondial (ofițeri și soldați, femei din cadrul personalului medical) încununat de obeliscul cu efigia în bronz a Legiunii de onoare (27/I) care au plătit cu viața atașamentul lor pentru noi în clipele unice ale tragicei conflagrații.

Datorat antreprenorului-constructor și sculptor *Salvador Scutari*, cavoul familiei *Ghika-Deleni* nu este numai unul din cele mai mari din cimitir dar și cel mai reușit sub raport estetic - este printre puținele cazuri în care pastișa stilurilor europene ca și copia mai mult sau mai puțin îngrijită a altor monumente străine - sunt depășite în favoarea unei opere de fericită sinteză. Este vorba de fapt de două cavouri alăturate - pentru primul, mai mic, de 8,50m x 8 m văduva defunctului *Grigore Ghika-Deleni* și obține în 1913 [10] pentru construirea lui; al doilea, care preia punct cu punct același plan, la alte dimensiuni - mai mari. Acesta va avea 14 nișe pentru sicrie în timp ce primul, doar 8. Exceptând dimensiunile, fațada este aceeași. Priceput, cu intuiția armonizării stilurilor, într-o perioadă de eclectism adesea hibrid, Salvador Scutari propune o armonioasă sinteză a tuturor elementelor; coexistă fără disonanțe monumentalitatea goticului cu eleganța sobră a stilului romanic. Fără a fi înalt, cavoul este monumental - o monumentalitate reieșind nu atât din amploarea dimensiunilor, cât din tensiunea ascensională a pilaștrilor gotici care străjuiesc fațada (astăzi pe jumătate ruinați), echilibrată de orizontalele construcției și ritmată de eleganța arcaturilor ferestrelor.

Arcada intrării, flancată de o parte și de alta de câte doi pilaștri prismatici încununați cu pinacle, se sprijină pe două coloane cu discrete capitele de marmură. Două ferestre, câte una de o parte și de alta a intrării, tăiate sobru în piatră sunt divizate de câte un menou. Masive, zidurile laterale sunt traforate cu aceeași eleganță de alte câte două ferestre. Plastica fațadei nu este dominată de curbele arcelor-ferestre care dinamizează suprafețele, înlăturând monotonia pietrei șlefuite.

Cu acceptul urmașilor familiei Ghica-Deleni și prin grija Primăriei ieșene, măcar cavoul cel mare ar trebui refăcut și restituit posterității, eventual ca spațiu funerar al personalităților științifice și artistice pentru care "Eternitatea", cimitir aproape închis, numai găsește locuri...

*

În anii premergători primului război mondial, cimitirul *Eternitatea* impune un alt tip de monument funerar în care locul obeliscului sau crucii monumentale străjuind în exterior cavoul subpământean este luat de o capelă. Este tipul de monument reluat, e adevărat, din ce în ce mai rar, în perioada interbelică, pentru a fi - din

Scanned with OKEN Scanner

considerații financiare - total abandonat. Dintre cele păstrate remarcăm cavoul-capelă al fam. acad. *Virgil Ianovici* (25/I), capela *Lapedatu-N. Munteanu* (21/I). Cel mai valoros monument de acest gen este capela *Maria Moruzzi* (8/I) construită prin 1911-1913 de către antreprenorul *Fr. Fairing* (23/I). Capela a fost construită în acest interval, de vreme ce prințesa cerea autorizație [11] de restaurare la 9.VI.1911, iar în 1913, în ultima fază a restaurării *N. Tonița* îi picta interiorul. Ea înlocuia pe același loc vechea capelă care nu mai corespundea exigențelor estetice ale proprietarei de atunci a fostei case a junimistului V. Pogor (actualul *Muzeu al Literaturii Române*). Construcția dreptunghiulară, construită solid din piatră de Câmpulung cuprinde două intrări opuse, dispuse în ax, marcând astfel cele două încăperi separate printr-un perete la mijloc - prima a capelei propriu-zisă destinate eventualelor ceremonii, la care se accede printr-o masivă ușă de metal și cealaltă - în partea opusă, care adăpostea scara de piatră ce accedea în cavoul subteran propriu-zis. Acoperișul este în două ape; în față și în spate câte un fronton triunghiular al fațadei și un altul similar în partea opusă. Sus în cerc monograma (chrismonul) lui Iisus Hristos; în plus frontonul fațadei include, central, stema familiei, stemă în care prezența acvilei dar și a capului de bour amintește că strămoșii princiari Moruzzi au fost domnitori în ambele principate românești. Bine echilibrată arhitectonic capela are o ornamentație ce o evidențiază distinct: de jur împrejur sunt grafitați, într-un șir, întrerupt doar de cele două uși și de cele două ferestre - *Sf. Petru și evanghelistul Marcu* (de o parte și de alta a ușii principale) Sfinții *Vartolomei, Iacov, Simion, Pavel* (peretele sudic), *Sf. apostol Andrei și evanghelistul Matei* (în spate), *Sf. evanghelist Luca, apostolii Toma, Filip, evanghelistul Ioan* (peretele nordic). Incizate într-o manieră amintind tehnica meplat reliefurile concordă astfel cu canoanele artei bizantine... Până prin 1960 se mai păstra câte ceva din amenajările interiorului. Era aproape intactă pictura lui *Tonița* [12] - friza de apostoli și martiri ai primelor veacuri ale creștinismului. Peretele ce separa cele două încăperi avea o consolă de marmoră albă de Carrara; pe ea două sfeșnice de metal luminau în răstimpuri chipul Maicii Domnului; la anumite ocazii se aprindeau și lumânările unui candelabru de aramă din vechea curte boierească a familiei... Toate sunt distruse - câteva fragmente neînsemnate mai amintesc că pe aici, în vara lui 1913, a pictat unul din cei mai mari pictori români. Mai mare a fost dezastrul în spațiul subpământean în care practic nu a rămas nimic. *Nu numai cărțile dar și mormintele au soarta lor...*

Fără a impune o artă funerară propriu-zisă, evul mediu românesc lasă în urmă un număr destul de mare de lespezi de mormânt, îndatorate stilistic succesiv perioadelor artistice cărora le aparțineau; era o moștenire interesantă la care practic deceniul 3-4 al secolului trecut renunță aproape total cu aceeași ușurință cu care renunțase la forme, instituții, jargonul, hainele sau obiectele uzuale evasiorientale ale epocii anterioare, fanariote. Condiția orizontală a lespezii cu numele dispărutului face loc relansării, pe verticală, a însemnelor exterioare ale mormintelor. Apar *stelele* funerare - tot plăci de mormânt dar de astă dată în picioare, *obeliscul* în numeroase ipostaze și variantele fără număr ale unui prototip comun și străvechi, răspândit mult în cimi-

Scanned with OKEN Scanner

tirele occidentale, derivând din paralelipipedul altarului roman. Este o revenire la un model de monument funerar de care cimitirele exterioare orașului, ale Dobrogei greco-romane, erau, acum 16-18 secole, pline. *Crucea*, ca simbol al jertfei și mântuirii - singurul însemn al mormintelor modeste - se refugiază discret pe monumentele bogate gravată pe obeliscuri sau implantată, la mici dimensiuni pe coronamentele acestora sau al micilor capele adăpostind în subteran cavourile. Cimitir al unui oraș ajuns de provincie cimitirul *Eternitatea* din Iași adoptă, nu fără surprindere, la modul reușit sau stângaci, mai toate tipurile de monumente funerare, din occident; este perioada în care societatea românească este, mai mult ca oricând, larg deschisă și îndeosebi receptivă la formele civilizației europene - fenomen extins și în acest domeniu al vietii, aparent secundar.

Pe primul loc s-ar impune *stela* - lespede în picioare - poate alături de piramidă unul din cele mai vechi monumente de artă dintr-un vast catalog al artei funerare a lumii - cu obârșii orientale de peste cinci milenii...

Moștenind tăietura stelei clasice, lespezile verticale implantate din *Eternitatea*, venite prin intermediul modelelor din cimitirele austriece, au ca și cele de îndepărtată obârșie greacă sau străvechi-orientală reliefuri - alegorice, cele mai multe dintre ele. Astfel este cazul stelei funerare *Dimitrie Gatowschi* (m. 1874) și *Dimitrie Steriade* (m. 1884) care include un basorelief sculptat îngrijit, ilustrând motivul femeii năpăstuite cu un rotulus în mână - tragic zapis al multimilenarului blestem al soartei. Totul - poziția corpului și capului apăsat de destin, tristețea copleșitoare a feții, orchestrarea jocului dramatic al liniilor vestmântului - converg spre sublinierea ideii de bază. Uneori basoreliefului alegoric îi ia locul însăși figura decedatului. Chipul *Nataliei Mavrogheni* (1844-1904) din parcela 3/I dăltuit, cu o grație formată la școala unei elevate virtuozități de către *Fr. Storck*, prin 1913, se detașează tandru și nostalgic din blocul de marmoră de Carrara de care pe atunci cimitirul nu făcea deloc economie...

Uneori lespezile în picioare devin mai groase, primind în partea de sus - transfer stilistic de la alt tip - cornișa monumentelor rememorând altarul roman. Este cazul stelei funerare a soțului poetei Veronica Micle - prof. *Ștefan Micle* (1/I) sau cea a marelui logofăt *Alexandru D. Ghica* și a soției sale *Ecaterina Miclescu* (8/I). Un model care prinde este stela anturată de două cruci (din același material și cu care discret, face corp comun), Este cazul monumentului funerar al istoricului literar *Aron Densuseanu* (7/I) sau al poetului *G. Topîrceanu* (2/I, 2, 10). Părăsind ținuta sobră, într-o perioadă a eclectismului decorativ, stelele funerare se încarcă, uneori aestetic, cu diverse elemente de adaos: *urne funerare* (Stela N. Cănănău din parcela 3/I) sau *cruci incluse în coronament*: monumentul funerar al prof. Dr. *Ștefan Possa* (1857-1935) și a tatălui său pr. *Gh. Possa* (1834-1918) - unul din colegii de bancă de altă dată ai lui Ion Creangă la Școala domnească din Târgu Neamț (15/I).

O stelă funerară de excepție, de granit roșu, este cea străjuind cripta funerară a familiilor Antonovici - Popescu (Parcela 29/I). A fost realizată și semnată în 1971 de sculptorul american de origine română *Constantin Antonovici* (cu gândul că-i va

Scanned with OKEN Scanner

străjui vreodată si locul său de veci). În partea superioară a lespezii dreptunghiulare de piatră, sculptorul a scos în relief, cu o virtuozitate a stilizării trădând osârdia marilor artiști, pasărea Minervei - bufnița... Precizia și fermitatea liniei, adâncimile himerice ale ochilor, concentrarea superioară a expresiei - conferă imaginii configurații de emblemă - o emblemă de stil dar și a unui destin de artist...

Simbol al jertfei *Mântuitorului* și speranță a mântuirii noastre, *crucea* rămâne monumentul funerar cel mai frecvent în *Eternitatea* sau în oricare cimitir al unei comunități ortodoxe sau catolice. Înlocuind crucile de lemn de altădată de la clasa a II - a și a III - a, a proliferat în ultimele trei-patru decenii un anumit model *stas* de cruce, impropriu denumit de *mozaic*, multiplicat în sute și sute de exemplare, îndoielnic din punct de vedere estetic și sfărâmicios ca durabilitate. Sunt însă și alte *stasuri*, mai aderente noțiunii de originalitate; este cazul crucilor cu brațele-aripi din parcela aviatorilor.

Există și altfel de cruci - adevărate monumente, dominând, din depărtare, spatiul muritorilor de rând... Este cazul crucii monumentale, un monumental care se reclamă nu numai dimensiunilor - este crucea familiei *Drossu* - un membru al acesteia a fost aghiotantul lui Cuza Vodă - sau cea a lui *Neculai Emandi* (m. 1894) - alt aghiotant domnesc - în postamentul căreia V. Scutari - Galați (antreprenorul-constructor) a dispus sculptarea în basorelief a imaginii defunctului (ambele în parcela 6/I). Câte destine zdrobite, nu fără rost însă - ascund crucile surmontate în 1923-1924 pe obeliscurile monumentale ridicate peste mormanele de oseminte ale căzuților în primul război mondial - din cimitirul militar - dar mai ales câte taine ascund tot aici, mormintele comune sau individuale cărora li s-au smuls, după 1948, crucile sau cel putin li s-au sters inscripțiile amintind trecătorilor că cei din tărână căzuseră între 1941-1944 pentru țară...

Masivă se ridică, în parcela catolică, crucea militarilor germani, înălțată prin 1943 pentru cei căzuți în ultimul război. Mâinile îndurerate ale urmașilor veniți aici de peste granită au încastrat pe soclul crucii câteva tăbliță indicând numele și locul din împrejurimi unde antecesorii lor au căzut. Resimțit copleșitor, grandiosul unidimensional face loc unei varietăți spontane în a concepe străvechiul simbol al creștinătății, mai mici ca dimensiuni, răsar ici și colo cruci turnate, imaginând, pe linia unui pitoresc standardizat încrucișarea a două ramuri de stejar. Monumentale, dar fără monotonie și nici rigiditate, se configurează, e adevărat, mai rar, troițele reproducând în piatră prototipul lor de altădată din lemn - monumente trimițând astfel la lumea neapusă a unor valori etnografic-ancestrale. Sunt din păcate doar câteva - insolite dar nedominante în ansamblul monumentelor funerare. Dincolo de masivitatea copleșitoare a unor cruci dar și de cele multe - la antipodul lor - sărace, reținând doar sfintenia simbolului, în afara oricăror preocupări de artă, există o serie de cruci, de dimensiuni medii sau mici în care fantezia artiștilor nu s-a lăsat datoare. Și nu o dată ele mărturisesc gusturile comanditorilor; câtă grație întâlnim pe această linie, la crucile Luciei Mavrogheni și a lui Neculai Cănănău în care, din decroșul marmorei au răsărit pe silueta monumentelor puritatea crucilor, respectiv farmecul inefabil al

Scanned with OKEN Scanner

unei jerbe de trandafiri - măiestre podoabe în care gratia distinsă a florii se impune prin virtuozitatea rară a meșteșugului... (Parcela 3/I).

Fără a fi, într-o tipologie a monumentelor funerare, cel mai frecvent, *obeliscul* de marmoră albă sau de granit negru, cel mai adesea, impune exemplare de o mare eleganță. Există un tip de obelisc ce ne reține prin supletea corpului principal așezat pe o bază paralelipipedică - trecerea între cele două corpuri realizându-se printr-o armonioasă alternanță de profile rotunjite și cavete. Pe corpul de jos se gravează de obicei inscripția. Acestui tip de o sobră frumusețe i se integrează în parcela catolică (dar și în celelalte) obeliscurile de granit negru ale lui *Johann Strasshoffer* (1821-1905) sau cel al lui *Franz Rameder* (autor Fr. Fairing), cele ale lui *Adolf Meissner* (1848-1916) și *Caroline Meissner* (1824-1909) sau ale lui *Pierre Francois Rivalet* (1831-1896) și *Colette Rivalet* (1842-1909) - proprietarii de altădată ai faimoasei grădini *Rivalet* din jurul palatului de vară *Belvedere* de la Socola. După 1900 ofensiva eclectismului va atenta serios la puritatea de stil a obeliscului. Se renunță la supletea verticalității, diminuându-se înălțimea, volumele devin mai viguroase, bazele mai ample, în vădită disproporție cu înălțimea (obeliscul din parcela 1/I de pe mormântul logofetesei *Eufrosina Balș* și al *Elizei Balș*); se ajunge la un fel de compromis între obelisc și monumentul funerar de tip *altar* (monumentele *Ștefan Negruzzi* (1872-1937) și generalului *Mavrodi* (m. 1886) sau asistăm la *împodobirea* obeliscului - fenomen contravenind sobrietății și unității lui stilistice. Pe obeliscul *colonelului Stârce* (3/I) se fixează un bust, pe cel al pr. *Gh. Agapie* (p. 23/I) se aplică inutile elemente decorative... Un obelisc, e adevărat mai încărcat, este și monumentul funerar al filantropului ieșean *Vasile Adamachi* (1817-1892) lucrat în Italia (în 1893-1894) cu excepția postamentului și a criptei funerare (14/I). Obeliscul eclectic ca ornamentație, a fost comandat de *Academia Română recunoscătoare* - ne avertizează una dintre inscripții și realizat (de altfel din banii răposatului) pentru a omagia fapta *patriotului luminat* care *avar cu sine* și *cu ai săi*, dar deosebit de darnic cu Patria sa [13] și-a lăsat marea lui avere (moșii și depozite bancare) Academiei, pentru înființarea unei fundații care îi va purta numele. Bursele (numeroase) date de această fundație au hotărât benefic destinul științific al unor tineri care ulterior aveau să devină remarcabili oameni de știință ai țării noastre. Oficierea parastasului ilustrului defunct la 9.X.1894 de către mitropolitul Iosif Naniescu coincide cu ziua inaugurării monumentului - în fața reprezentanților Academiei Române, Universității ieșene etc. Peste ampla criptă se ridică monumentul propriu-zis, înalt de 7 m, realizat din granit de Baveno în Italia, adus în țară și montat de G. Scolari și G. Buzzini. Autorul proiectului a fost arhitectul Rupolo din Veneția iar al sculpturii (medalionul răposatului, unele ornamente și inscripții aplicații în bronz) - artistul român din Craiova - George Vasilescu care-și desăvârșea, pe atunci, în Italia, studiile în preajma sculptorului Ettore Ferrari - autor în România al statuilor lui *Ovidiu* (Constanța) și *Heliade Rădulescu* (București). În Iași lucrările au fost supravegheate de arhitectul F. D. Xenopol.

O frecvență similară obeliscului o are monumentul rememorând peste 18 secole, altarul roman de sacrificiu - și el cu rosturi funerare - atât de des ilustrat în cimi-

Scanned with OKEN Scanner

tirele romane din sec. II-III ale Scythiei Minor (Dobrogea). Având în vedere că nu o dată pentru comanditari monumentalul se reducea la dimensional, se compensează dimensiunile reduse ale *monumentului-altar* prin surmontarea, deasupra acestuia, a unei statui alegorice. Este cazul siluetei feminine, alegoric concepute de pe monumentul-soclu al familiei *Gh. Mârzescu* (1/I). Frecvent, prelungind o tradiție din arta funerară germană și austriacă, monumentul funerar de tipul-altar adoptă forme mai viguroase cu părțile laterale dizgrațios bombate comportând și o cornișă cu ornamente complicate și eventual o cruce de dimensiuni mici pe coronament. Este cazul monumentului funerar al lui *Antoine și Antoinette Abrahamffy*, realizat la sfârșitul secolului trecut. (Parcela 1/I)

De altfel preferința pentru un limbaj alegorizant în sculptura funerară este curentă. Întâlnim frecvent, surmontând un soclu-piedestal reeditând analogic de multe ori altarul roman, chipul aproape în mărime naturală a femeii-înger; este cazul statuii dominând monumentul funerar al familiei *Lazăr Liubobratici* - voievod din Hertegovina - al cărui chip pe fotoceramică îl înfățișează în pitorescul său strai oriental - înmormântat alături de ginerii săi - general Constantin Milicescu și consilierul Simion Levizki (ansamblul din stânga capelei, parcela 2/I). Reeditată de câteva ori pe unele morminte este imaginea femeii care își duce resemnată crucea - alegorie a acceptării nemilosului destin dar și pe aceea, universală, a condiției muritoare a omului. Este cazul statuii de pe soclul de granit al mormântului familiei *Th. Pallady* (în stânga capelei). Mai răspândit decât acest tip este cel al unei alte prezențe alegorice - femeia sprijinindu-se melancolic pe o urnă funerară sau ținând-o în mână - în această ultimă ipostază o remarcăm fixată pe soclu - tip altar - de pe locul de veci al *Anei Racoviță* (m. 1878 - parcela 15/I). Acest tip pe care l-am intitula *Melancolie* are o tradiție mai veche în sculptura de acest gen românească, particular legată de arta funerară europeană. De altfel prima statuie rondebosse în stil neoclasic realizată pentru Iași de Francisc Vernetta și montată în 1842 deasupra cavoului logofătului Grigore Sturza (în curtea Mănăstirii *Frumoasa*) - notabilă ca valoare artistică - este o sculptură funerară anticipând tipologic modelul amintit...

Aceleiași ambiante ale unui neoclasic întârziat coexistând cu unele interferențe romantice îi aparține un alt tip de monument funerar *aedicola*. Aedicola - nu prea des reprezentată într-o tipologie a monumentelor funerare, reeditează un model din lumea glipticii clasice greco-romane. Este fundalul rectangular încadrat între două coloane susținând sus un fronton triunghiular, căruia i se sculptează uneori cununa omagială de lauri. Jos, între bazele celor două colonete și fundalul-spațiu al inscripției funerare - acced și creează iluzia de adâncime două-trei trepte; impresia este de grațios templu în miniatură, structurând nu o dată spațiul și oferind un reper interesant în contextul ambiantei cimiteriale. Așa arată monumentele - aparținând acestui tip - *V. Gatowski* (Parcela 15/I), realizat prin 1911-1912 de S. Scutari [14] sau cel al *Annei Affendouly* (din 1921 în parcela 4/I). Uneori în cadrul unui monument funerar mai pretențios, organizând arhitectural un spațiu mai amplu - aedicola se prelungește în lături incluzând de o parte și de alta încă două panouri de la care pornesc,

Scanned with OKEN Scanner

delimitând pe parcurs, spațiul interior, prin două aliniamente de eleganți balustri de marmoră albă. Cele două panouri, flancând vertical pe cel principal, devin fundaluri pentru busturile cuplului înmormântat (ansamblul funerar al familiei *Erato Văsescu* din parcela 4/I).

*

Frecvente și reprezentative pentru a impune în arta funerară a monumentelor cimitirului *Eternitatea* un reper artistic, busturile și unele statui ar puncta în posteritate, de la primele apariții (deceniile 8-9 ale secolului trecut) și până astăzi, un secol de sculptură românească. Evident îndoiala, ambiguitatea aprecierii valorice se datorează unora dintre numele reprezentate. Dacă cimitirul *Bellu* din capitală cunoaște cantitativ, dar mai ales calitativ, o prodigioasă afluență de opere de artă (lucrează arhitecții de frunte ai țării I. Mincu, Al. Clavel, C. Iotzu, Cerkez, A. Galleron, I. Berindei dar și sculptorii cei mai valoroși ai neamului românesc Ion Georgescu, Karl, Carol și Frederik Storck, W. Hegel, I. Jalea, C. Medrea, O. Han, C. Baraschi) - pentru a aminti doar vârfurile, oferind uneori adevărate capodopere - lucrări de răscruce în arta românească - cazul madonei Stolojan a lui D. Paciurea - în cimitirul *Eternitatea* din Iași găsim mai degrabă - în ciuda unor excepții - sculptorii de mâna a doua, chiar mediocrități. Karl Storck, I. Georgescu, W. Hegel, R. Romanelli realizează pentru piețele Iașilor busturi și statui memorabile într-o antologie de aur a sculpturii românești, dar nu-și oferă serviciile (sau nu sunt solicitați) pentru gliptica funerară a acestui oraș. Din păcate, busturile realizate la sfârșitul secolului al XIX-lea din *Eternitatea* sunt - în majoritatea lor neînsemnate - lucrate îngrijit sau trădând uneori stângăcia, obstinația meșterului pietrar anonim al atelierului de monumente funerare - aparțin aceluiași limbaj artistic figurativ tradițional - perpetuând respectul pentru regulile unui neoclasicism - devenit tardiv și rigid academic. Pe linia acestui realism îngust - mimetic - se realizează bustul primarului *Teodor Tăutu* (1828-1902) din parcela 5/I sau al colonelului *Ion Stârce* și *Neculai I. Rojniță* (ambele în parcela 3/I). Fidelitatea minuțioasă cu care sculptorul a modelat eghileții, fireturile, nasturii și celelalte detalii reglementare ale ținutei militarului ar putea face gloria unei planșe documentare, dar este catastrofală pentru o operă de artă. De fapt executorul-sculptor al comenzii este, de cele mai multe ori, doar parțial vinovat, el trebuind să se supună exigențelor exprese, militărești ale celui care i-a încredințat comanda - trista, în artă, lege a cererii și a ofertei... Mai îngrijit, bustul prințului *Al. C. Mavrocordat*, realizat puțin după decesul acestuia (1895), aparține aceleiași mentalități estetice (Parcela 7/I).

În aceeași manieră va fi sculptat și *Dimitrie Tronescu* (1847-1906), într-o perioadă în care, înainte de se crea o catedră de sculptură la Școala de Belle Arte din Iași (1897-1902), își căuta de zor eventualii comanditari. Încercam să-l ghicim în unele busturi sau statui alegorice nesemnate în care anumite abilități tehnice, conștiinciozitatea severă a liniei, un anumit fel de a potrivi faldurile unei draperii, ar rememora profilul acestui elev de altădată la Roma al lui Ettore Ferrari.

Scanned with OKEN Scanner

Între primii care sculptează pentru *Eternitatea* sunt și străini. Statuia de marmoră de pe mormântul lui *N. Cazimir* a fost lucrată la Milano, în 1870, de către *Antonia Argenti*. Alții se deplasează ei înșiși la Iași. Este cazul sculptorului *Federico Gaetano Villa* (1835-1907) venit din același oraș în care a lucrat precedentul. Din Italia a expediat unele lucrări apelând la serviciile antreprenorului-sculptor *I. Babic* din București, care sculptase cu 3-4 ani în urmă și catapeteasma *Mitropoliei* din Iași dar, cu certitudine, între 1890 și 1891, a lucrat în Iași. Prin 1890 realizase în marmoră de Carrara bustul lui *Al. Sturzescu*, unchiul fostului primar Scarlat Pastia - bust existent până acum două decenii sub elegantul baldachin în stil gotic din parcela 4/I. Bustul este specific pentru academismul neoclasic al sculptorului într-o perioadă în care sculptura era mult mai conservatoare decât pictura. Realizase, de asemenea, monumente pentru familiile Caracaș, Pilat și Ciuntu - probabil familia căruia îi aparținuse și compozitorul Paul Ciuntu (1866-1918) - profesor la Conservatorul din București. În vitrina magazinului Finkel din Piața Unirii era expusă în vara acelui an macheta în lut a statuii poetului Vasile Alecsandri, mort cu un an în urmă, pe care municipalitatea Iașilor nu s-a grăbit s-o finalizeze ca monument în una din piețele orașului. În *Eternitatea* se află și acum statuia - în mărime naturală - în marmoră de Carrara a lui *M. A. Gerian* (Parcela 1/IC) pe care presa din epocă îl considera *le plus bel monument du cimitière "Eternitatea"* [15]. Este monumentul existent și astăzi în parcela catolică, semnat de autor, dar fără inscripțiile reprezentând numele (de bronz - acestea au fost jefuite). Semănând cu V. Alecsandri, referirile din presă au provocat confuzii. Cu toate că prin materialul utilizat, prin dimensiuni și poză s-ar reclama monumentalului, statuia practic se refuză acestei dimensiuni estetice, personajul arborând ținuta unui burghez corect, îngrijit îmbrăcat, cu o mână pe reverul hainei și cealaltă ținându-și mănușa - pe punctul de a face o vizită mondenă sau de a intra într-un birou oficial. Evident, în afara acestor lucrări vor fi fiind și altele; recent am identificat semnătura artistului pe efigia de bronz a doctorului și profesorului *Ludovic Russ* (senior), realizată de artist la doi ani de la moartea acestuia (1888) - medalion plasat în partea de sus a obeliscului său funerar (parcela catolică - 1/I). Este cea mai bună lucrare a lui Villa cunoscută în țară. Puritatea liniei, modelajul fin al formelor, calmul volumetriei reține profunzimea celui care a fost la noi unul din fondatorii școlii de medicină dar și bonomia celui care a fost pentru mai toți pacienții săi ieșeni *papa Russ*... La o distanță de peste două decenii, cel de-al doilea medalion în bronz, plasat sub primul reprezentând pe *L. L. Russ* - junior (1849-1911), la rându-i, medic la Spitalul *Sf. Spiridon* și profesor la Facultatea ieșeană de Medicină se resimte stilistic de pe urma noilor mutații. Aparține lui *C. Bălăcescu* (1865-1913), fost profesor de sculptură la Belle Arte din Iași, care l-a realizat cu puțin timp înaintea morții sale. Este anul (1913) în care s-a sculptat și expediat din București placa de marmoră în care *Frederick Storck* a cioplit în spațiosul și elegantul atelier din noua sa vilă, construită la București de arhitectul Al. Clavel, relieful în marmoră reprezentând-o pe *Natalia Mavrogheni* (Parcela 3/I). Lucrarea s-a recomandat prin valoarea ei de excepție în raport cu mediocritatea altor lucrări din jur - identificarea ei mi-am con-

Scanned with OKEN Scanner

firmat-o, însă, găsind la *Arhivele* din Iași schița autografă [16], din 1913, a artistului. Artistul părăsește rigiditatea, corectitudinea seacă a execuției, depășind implicit răceala caracteristică sculpturilor neoclasice. Dincolo de formele neșlefuite cu migală și discreție, artistul intuiește grația și gingășia modelului și, mai mult decât atât, inefabilul intimității feminine. Lucrării i-ar sta mai bine într-un muzeu decât aici, afară, la discreția nemiloasă a dintelui vremii și surprizelor nedorite ale vremurilor.

Reacția normală față de cosmopolitismul elitei sociale - fenomen descurajând nu o dată aspirațiile artiștilor autohtoni - *Societatea artiștilor sculptori români* expediază o circulară tuturor primarilor orașelor din România Mare, în 1919, prin care determină factorii administrativi să instituie un regim de protecție și prioritate acordat sculptorilor români. Circulara nu rămâne fără consecințe benefice pentru cultura națională, iar *I. Iordănescu*, președintele societății care a lansat apelul este, la Iași, unul dintre primii ei beneficiari. În 1923 se deplasa la cimitirul ieșean pentru amplasarea unui monument lucrat de el [17], unde mai realizase, în 1913, monumentul lui *Vasile Conta* (Parcela 2/I). Bustul filosofului este asociat disonant într-un dialog cu un personaj, conceput alegoric, în diagonală. Intențiile autorului sunt neartistic de explicite ca și structura compoziției.

I. Dimitriu-Bîrlad [18] oferă, spre achiziționare Primăriei ieșene, un bust al lui *Nicolae Gane* - turnat în 1921 pentru a fi montat pe un soclu la mormântul scriitorului, finalizat în cele din urmă în 1923 (11/I). În același an sculptorul montează la *Eternitatea* un bust în bronz la mormântul socrului său, profesorul Ilie Constantin. Om crescut la școala clasică a sculpturii europene, Dimitriu - Bârlad este permeabil la mutațiile acesteia cu care este familiarizat ca fost cursant la Academia *Julian și Ecole Superieure Nationale de Beaux Arts* (Paris). Faptul în sine e valabil în dinamismul modelajului și eforturile adâncirii expresiei psihologice.

Sunt artiști care își datorează în posteritate existența doar cimitirului *Eternitatea* din Iași. De la *I. Mateescu*, fratele vitreg al poetului *G. Topîrceanu*, profesor de sculptură la ieșeana *Școala de Belle Arte*, s-au rătăcit cele câteva lucrări risipite prin Craiova și Focșani; bustul lui *M. Eminescu* din Copou este nereprezentativ - doar busturile de la mormintele *Anei Conta-Kernbach* (Parcela 2/I), al poetului *D. Anghel* (Parcela 12/I) și efigia istoricului literar *Aron Densusianu* (Parcela 7/I) mai transmit, în timp, mesajul unui artist care fără a fi deosebit de înzestrat, a lăsat totuși ceva în urmă... Dacă medalionul în bronz fixat pe lespedea funerară a lui *Aron Densușianu* (Parcela 7/I) impresionează prin finețea și acuratețea unui modelaj format la școala clasică a sculpturii cu care artistul s-a familiarizat la București și în Italia, bustul *Anei Conta-Kernbach* (1923) se impune prin viziunea reprezentării. Profesoarei care și-a dus anii vârstei cu aceeași noblețe cu care și-a îndeplinit misiunea de pedagog de excepție i se reliefează acele trăsături stabile și definitorii ale personalității sale. Este o particularitate care apare și mai evidentă în bustul poetului *D. Anghel* (Parcela 12/I), în care Mateescu intuiește acea fire de *arab vizionar* a poetului stăpânit în adâncuri de această secretă nostalgie a spațiului ancestral al sensibilității sale.

Scanned with OKEN Scanner

Numeroase lucrări din cimitirul *Eternitatea* aparțin fostului absolvent al *Școlii de Belle Arte* din Iași - *Richard P. Hette* (1890-1981). Dacă bustul de pe mormântul lui *Ion Creangă*, din 1923 (Parcela 5/I), este nereprezentativ, nesăltând peste o anumită mediocritate artistică care îi este dealtfel specifică, bustul lui *Nicolae Beldiceanu* (Parcela 11/II) din anul următor (1924) surprinde psihologia unui chip interiorizat, minat în adâncuri de o vizibilă dramă interioară. Specializat la Paris, în atelierul lui Antoine Bourdelle, artistul optează pentru un alt limbaj sculptural mai liber, mai agitat - expresiv si mai viguros. Aceeași capacitate de a intui psihologic pertsonajul în plachetele de bronz montate pe monumentele funerare ale contemporanilor săi mai vârstnici *Otto Briese* (Parcela 23/I) si *Gheorghe Popovici* (Parcela 23/I) - ultima realizată în 1939.

Sunt și artiști reprezentați doar prin câte o lucrare. Dacă bustul prof. *V. I. Bejan* realizat de *Oscar Spaethe* nu iese din acea corectitudine seacă și inexpresivă, în schimb bustul savantului *N. D. Leon* de *Vasile Vasiliu-Falti* și efigia în bronz de pe mormântul lui *Ștefan Dimitrescu* (1886-1933) modelată de *Oscar Han* aparțin, între celelalte lucrări ale genului, excepțiilor. Bustul lui Vasiliu-Falti (Parcela 8/I) ne reține prin modelajul deosebit de expresiv esențializat în a exprima un caracter. Aparent mai echilibrat - clasica efigie modelată, în 1926, de Oscar Han (1891-1976) devine, prin stilizarea fermă dar și tandră a suprafețelor, ca și prin reținuta tensiune volumetrică, un omagiu adus nobleții și distincției sufletești ale celui mai iubit și mai admirat din prietenii *Grupului celor patru* - lui "*Pălălaie* " - cum i se mai spunea atunci lui *Ștefan Dimitrescu* care a ars ca o flacără vie luminând temeinic și vizionar destinul artei românești (Parcela 23/I).

*

Evident, acestea sunt doar o parte din mormintele celor ce au statornicit în veșnicie acel aer al Iașilor, unic-fermecător, care-l singularizează într-o geografie sufletească dar și în una a valorilor spirituale ale unui neam. Aceștia au conferit nu o dată Iașilor renumele de cetate a spiritului.

Mai mult decât mormintele de lux ale privilegiaților soartei - monumente care ca valori intrinseci ale artei rareori pot rivaliza uneori cu acelea de la Cimitirul *Bellu* sau din alte necropole europene - orașul Iași va rămâne îndatorat de-a pururi posesorilor acestor modeste locașuri de veci - ai acelor care, în agonia lungă și dulce a veacului trecut, înlocuiesc, de-a lungul experiențelor istorice, pe posesorii moșiilor de altădată, cu o aristocrație a spiritului. Aceștia au retrăit durerile istoriei neamului nostru și refăcut năzuințe ce zăceau spulberate, reînnoind și înveșnicind orașului, valoarea emblematică a cugetării cronicarului din veac: *Biruit-au gândul...*

Din păcate, parte din mormintele pe care ieșenii le simt ca *ale lor* lipsesc de aici. Printre ele și al *Aceluia* cu care orașul Iași și-a recunoscut osmotic mai mult decât o identificare spirituală... S-ar adăuga și alte morminte pe care ieșenii și le revendică sufletește cu dor și în tainică șoaptă...

Scanned with OKEN Scanner

Din păcate, acest sanctuar al sufletului și spiritului nostru avea să fie greu încercat în dezastrele războiului dar și ale anilor care au urmat. Sunt devastate cavourile, se spulberă în țăndări plăci de marmoră, se jefuiesc busturi și podoabe de bronz ale monumentelor... Vandalismului anarhic îi succede unul deliberat, cu acte în regulă; se vând ca locuri de veci parte din vechile morminte unor noi proprietari, care au împrăștiat adesea osemintele antecesorilor și au întors pe dos plăcile funerare, pentru a-și înscrie pe ele anonimele lor nume. Paradoxală ironie, a fost vândut până și mormântul lui Scarlat Pastia, cel care a întemeiat, acum mai bine de un veac, acest cimitir donând, pentru aceasta, propria lui moșie, cel căruia o posteritate ignorantă și ingrată nu i-a mai recunoscut dreptul nici la cei doi metri de pământ. Se distruge parțial și munca de-o viață a acelui faimos horticultor Gh. Apostolescu (1844-1938) care prin plantările sale masive a constituit siturile de o unică frumusețe ale cimitirului. Se taie arbori, se îngrămădesc, de-a dreptul pe alei, mormintele parvenitilor zilei. Paragina alternează cu *curățarea* integrală a vegetației uitându-se că farmecul unic al acestui cimitir consta în armonia monumentului cu cadrul său vegetal natural.

Viitorului îi revine dificila sarcină de a reintegra firesc epitafele funerare făcute de om - tot atâtea voci ale sufletului și durerilor, ale prăbușirilor și ridicărilor noastre - peisajului natural - reînnoind și nemurind ancestrala noastră emblemă spirituală - *Biruit-au gândul* ... Căci să nu uităm că *Gh. Asachi* - martor și frecvent activ al renașterii noastre naționale - când urzea planurile acestui cimitir, a simțit, acum un veac și jumătate, că *un popor fără morminte nu are și nu poate avea dreptul la dăinuire și istorie...*

(din vol. *Cimitirul Eternitatea – Iași*, Casa de presă – Ed. "Cronica", Iași, 1995, p. 23-38)

NOTE

1. Mircea Eliade: *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1980, p. 2.

2. Elie Faure: *Istoria artei*, Ed. Meridiane, București, vol. I (1970), p.22.

3. Evident în cazul copilului Gaston E. Soutzo (Șuțu) (27.XII.1871 - 17.V.1873), pe al cărui mormânt administrația cimitirului a montat placa cu inscripția *Primul înhumat în acest cimitir*, este vorba de o reînhumare ulterioară; situația era frecventă - transferul morților în noul cimitir era ceva obișnuit, edilii orașului o reglementau (cf. Arhivele Statului, fond Primăria Iași, Dosar nr. 92/1889).

4. Rudolf Șuțu: *Iașii de odinioară*, Iași, vol. II (1928).

5. Cf. reclamația lui S. Scutari - Arhivele Statului, fond Primăria Iași, înreg. la nr. 16330 din 20.V.1910 (dosar 93/1910).

6. Primul monument funerar al scriitorului I. Creangă era tot o coloană de acest tip (astăzi păstrat în curtea Bojdeucii sale, primul muzeu literar memorial din țară).

Scanned with OKEN Scanner

7. Cf. cererea Coraliei Xenopol, solicitând realizarea unui monument funerar de tipul *aedicola*, reeditând modelul realizat de S. Scutari - cf. fotografia modelului la Arhivele Statului, ibidem, Dosar 93/1911.

8. Arhivele Statului, fond Primăria municipiului cf. cererea lui B. I. Placa solicitând la 17.VIII.1884 autorizație pentru construcția acestui cavou (Dosar 48/1884).

9. La 24 iulie 1884, generalul Gh. Catargiu, însărcinat probabil cu anticipație de fam. Rosetti, solicita autorizație pentru construirea monumentului pentru care ing. G. Albinet înainta planul; cf. ibidem, Dosar 48/1884.

10. Cf. autorizația nr. 08173 obținută de D-na C. Gr. Ghyka - Deleni la 10/23.IV.1913, ibidem, fond Primăria Iași, Dosar 93/1913. Planul general al lui S. Scutari este avizat de primărie sub nr. 08174 din 10/23 aprilie 1913.

11. Ibidem, Dosar 48/1911.

12. N. N. Toniza: *Corespondența* (1906-1939) ediție îngrijită, selecție, introducere, cronologie, note și indice de Barbu Brezianu și Irina Fortunescu, Ed. Meridiane, București, 1978, p. 18

13. *Cuvântarea d-lui Nicolae Ionescu în Fundațiunea Vasilie Adamachi*, Litotipografia Carol Gobl, București, 1894, p. 28.

14. Cf. autorizației de construcție eliberată de Primăria Iași în 13/26 mai 1911 (Dosar 48/1911).

15. Despre F. G. Villa cf. note la rubrica *Nos echos* în "L'Independence Roumaine", 15e anne, nr. 4055 din 6/18 martie 1891, p. 1 și Claymoor: *Carnet du High Life* în *Idem*, nr. 4166 din 7/19 iulie 1891, p. 2; cf. și Const. Ostap: *Italia își caută sculpturile la Iași* în "Opinia", 20 februarie 1993, p. 2.

16. Dosar 43/1913.

17. Ibidem, Dosar 43/1923.

18. Cf. corespondența sculptorului I. Dimitriu - Bîrlad cu Primăria Iașilor din 7.XI.1918 și 29.IX.1921, Dosar 186/1919, f. 75, 80. (Arhivele Statului - Iași).

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL II

REMEMORĂRI - COMEMORĂRI

Scanned with OKEN Scanner

TURNER - CONTEMPORANUL NOSTRU

Împlinirea a două sute de ani de la nașterea lui J. W. M. Turner (1775-1851) a prilejuit nu numai comemorarea unuia din marii reprezentanți ai artei engleze și universale, reluarea contactului cu una dintre operele cele mai puțin vulnerabile în perspectiva timpului trecut, a cărei reconsiderare se face fără efortul și concesiile obișnuite în asemenea cazuri dar și întâlnirea cu un cert sentiment de permanență și actualitate. Regăsim în opera sa câteva din principalele frământări ale artei europene din ultimul secol, un dinamism (insolit la vremea creării acesteia) și o uluitoare deschidere spre orizonturi. Operă inepuizabilă, îndatorată pentru scurt timp, la începutul întinsei sale cariere artistice, *marii maniere* peisagistice olandeze și italo-franceze, operă însă mai presus de toate romantică, de un romantism care nu se limita la tematică ci era pătrunsă de cele mai profunde resorturi ale acestuia, ea desemnează un climat artistic în care se vor regăsi cu surprindere (a fost înțeles mai târziu și răspândit și mai târziu) impresioniștii dar și reprezentanții altor curente de la sfârșitul veacului trecut. Plurivalent, revendicabil celor mai variate tendințe artistice, Turner *artistul total* este în același timp deasupra acestora, unic și fără urmași.

Fiu de bărbier londonez, născut într-o familie modestă și într-o locuință sordidă, Turner își impune de timpuriu talentul precoce. După scurta ucenicie în atelierul lui Thomas Malton devine elev la celebra *Royal Academy*, cunoaște pictura europeană în vasta colecție a doctorului Monroe, este numit membru la Academie la vârsta la care alții își făceau debutul. Șansă deosebită, ecloziunea operei turneriene are loc într-o epocă în care pictura engleză, cunoaște, după câteva secole de tatonări în decursul cărora marii maeștri oficiali ai artei engleze au fost nu o dată străini - invitați, un proces de radicală înnoire. Asistăm la o generoasă deschidere spre natură, pregătită de o epocă artistică care debutează prin *Anotimpurile* lui J. Thompson, creează un nou tip de parc ce exclude rigorile obositoare ale grădinii franceze, declanșează un *secol al călătoriilor* și o literatură de inspirație naturistă căreia i se integrează nume de notorietate mondială. După unele încercări de autohtonizare a peisajului de către Richard Wilson (1713-1782) peisagistica engleză face progrese simțitoare la reprezentanții *școlii de la Norwich* a lui Old Crome (1768-1821) pentru ca John Robert Cozes (1752-1797) și Thomas Girtin (1775-1802) să atingă, în lucrărilor lor, treptele înaltei arte.

Călător pasionat, cu carnetul de schițe în mână (va lăsa, la moartea sa, statului în afară de prețioasa sa galerie de tablouri proprii, nu mai puțin de 19000 de schițe

Scanned with OKEN Scanner

și acuarele), Turner a fost atras în numeroasele sale deplasări de pitoreasca vale a Rinului sau a Loirei, de peisajul italic, saturat de lumină și culoare; cu deosebire a fost fascinat de întinsele spații acvatice urmărite cu voluptate în momentele de supremă conturbare atmosferică și de peisajul stâncos, de o dramatică geologie, al Țării Galilor și Scoției sau al Alpilor elvețieni - și într-un caz și în altul - peisaje în care frământatul pictor își regăsea ceva din întinsul său tumult interior.

Spațiul montan îi inspiră printre cele mai valoroase lucrări. De altfel acest aspect care îl determină pe un analist al acuarelei lui Turner să-i delimiteze o întinsă, în timp, perioadă alpină (1802-1826) se integrează în cadrul unui interes, specific englez, pentru zonele alpestre, preocupări generând la vremea ei o adevărată literatură alpestră ce avea să culmineze, pe plan european puțin după moartea marelui pictor.

Nu este vorba, firește, de o afectare romantică, aderentă la curentul artistic european în vogă la acea dată în Anglia nu era numai una tematică. Muntele înseamnă pentru artist nu atât extazul în fața unei grandori exterioare cât intuiția forței geologice interioare propulsate parcă de un teribil cataclism al adâncurilor. Îl ghicim în verticalitatea amenințătoare a stâncilor (*Trecătoare Sf. Gothard* - 1804), ne înfioară în *Armata lui Hanibal traversând Alpii* (1812). În ultima lucrare întregul peisaj este antrenat într-un adevărat vârtej care, dacă nu se esențializează nevrozantă ca în *roțile* lui Van Gogh (cu care are afinități structurale) sugerează aceleași cumplite tensiuni cosmice angajând ființa umană în haloul concentric al dezlănțuirilor stihiale. Este cazul operei *Furtună de zăpadă la trecătoarea Mont Cenis* (1820) în care compoziția se realizează ad hoc, dar mai cu seamă al peisajului *Furtună de zăpadă, avalanșă și inundație* (1837) în care toate elementele concură în realizarea acestei impresii. Linia curbă a avalanșei, extinsă de orizontala acvatică a apelor ieșite din matcă va fi elansată cosmic în uriașa buclă care antrenează violent straturile atmosferice. Exaltarea reciprocă a culorilor (gamele albastru-galben și roșu-verde admirabil orchestrate în multiplele lor degradeuri) potențează, cu un admirabil dramatism, sublimul fenomenului unic.

Similare metamorfoze, de astă dată mai radicale, le vom întâlni în procesul reflectării unui alt motiv fundamental al operei marelui pictor - cel al apei. Proteica ei diversitate permite celei mai fantastice stihii (dintre elementele primare) să satisfacă în transfigurarea ei artistică exigențele celei mai complexe, mai bogate și mai stranii imaginații. Turner a fost un adevărat pictor al apei, înțeleasă în sine, în singularitatea fenomenului într-atât încât John Ruskin, curajosul analist al operei sale, desprindea o adevărată *fiziologie* a valului marin, urmărit în spectaculoasele lui elansări și prăbușiri. Surprinsă în înfiorătoarele ei convulsii, *apa*, ca forță stihială primordială devine astfel un element central al creației lui Turner. Marinele - numeroase și din cele mai reprezentative pentru creația sa - îl includ într-un proces care marchează, de la an la an, însăși evoluția operei talentatului peisagist. Turner este un celebru (și unic) autor de *marine* dar precizăm nu în sensul în care s-au ilustrat în acest gen olandezii sec. al XVII-lea sau, mai târziu, Venețianov. Pe măsură ce înaintăm în timp, după prima vizită pe care Turner o face în Italia (1819) elementul

Scanned with OKEN Scanner

anecdotic al peisajelor este mult diminuat până când elementele exterioare ale acestora devin simple pretexte. Este calea eliberării treptate a picturii sale de servituțile academismului, de la concretitudinea greoaie a materiei, la spiritualitatea luminii, adevărata lumină care îi deschide drumul spre *inima creației*. Este un drum îndelung, angajând întreaga personalitate a artistului într-o necontenită efervescență creatoare, circumscriind evolutiv o adevărată gamă, în care tablouri ca *Răsărit de soare în aburul dimineții* (1807), *Luceafărul* (1830), *Staffa, peștera lui Fingal* (1832), *Peisaj cu apă* (1835-1840) devin trepte ascendente.

Un rol deosebit îl va avea în acest proces *lumina*, miraculoasă și definitorie pentru creația turneriană. Elocvent de la prima vedere aspectul a fost mult discutat, etichetarea lui Turner ca *pictor al luminii* a fost însoțită adesea de demonstrații care relevau cel mult impresionismul picturii sale. Un reputat om de artă ca M. Brion, exeget al lui Turner în monografia cu același nume (Paris, 1929), se menține, inexplicabil, pe același plan; este o eroare parțial remediată în ultimele studii de specialitate străine (pe plan autohton, o interesantă reevaluare a problemei o găsim în prefața lui V. Nicolescu la *Turner*, Ed. Meridiane, 1974). În realitate în majoritatea creațiilor sale de după 1830 pictorul depășește, prin unele elemente, impresionismul. Admiratorii târzii ai lui Turner nu aveau să încerce, în fața tablourilor sale impasul resimțit de generația imediat următoare primelor nume mari ale impresioniștilor, generație artistică pe care jocul luminii, un joc strălucitor dar lipsit deseori de adâncime și de consistență n-o mai satisfăcea.

Evident găsim la Turner, gradat eșalonată, o adevărată scară a luminii, de la lumina suavă din primele sale marine, la cea implicită integrată tuturor elementelor peisajului, de o potolită măreție din *Canalul Chichester* (1830-1831); de la roșul ei sfâșietor, tragic din *Corabia sclavilor* (1840), la auriul estompat al figurărilor de vis din imaginile mirifice ale cetății Veneției. La un înalt nivel al febrelor creatoare întâlnim lumina investită cu neobișnuite puteri spiritualizante în care asistăm la o purificare dantescă a materiei până la ultimile ei esențe - lumini de diferite intensități (*Răsărit de soare la Castelul Norham*), între 1840 și 1845. Mai presus de toate se impune lumina tragică a hăurilor ametitoare (*Furtună de zăpadă* - 1842), (*Lumină și culoare* - 1843) exorcizând puternice tensiuni interioare, relevând vertijul unui dinamism universal. Lăsând în urmă vechi funcții simplist-decorative sau, prin contrast, caracterologice, *lumina* îmbracă mesajul unui cosmic fior existențial. Anunțând viitoarele cuceriri ale impresionismului francez, pe care dealtfel le va depăși - o simplă alăturare comparativă a lucrărilor *Gara Saint Lazare* - 1877 a lui Monet și *Ploaie, aburi, viteză* (din 1844) - de Turner este edificatoare - marele artist englez, acest *Shakespeare al artei peisagiste* sugerează magistral răzvrătirea colosală a tensiunilor, îndelung zăgăzuite, ale cosmosului geografo-uman. Expresia mult argumentată a formelor intuiește trăsăturile expresionismului de mai târziu, după cum caracterul tumultuos - exploziv prin excelență deschis al operei sale se integrează înțelegerii și receptivității secolului de multiple transformări și cumplite convulsii căruia i-am folosit și îi mai suntem astăzi părtași.

Scanned with OKEN Scanner

Cel mai național pictor englez, care a ridicat arta țării sale la o înălțime în care modelele continentale au rămas doar ca amintiri este, între strălucitii reprezentanți ai generației sale artistice, cel mai aderent la universalitate, fiul bărbierului de pe Maiden Lane devenind, în posteritate, un ilustru incontestabil contemporan.

("Cronica", X, nr. 26, 27.VI.1975, p. 10)

Scanned with OKEN Scanner

N. TONITZA ȘI IAȘUL

Sincronică celorlalte manifestări prilejuite de eveniment, sărbătorirea la Iași a centenarului pictorului N. Tonitza (13.V.1886 - 26.II.1940) asociază sărbătoritului un particular omagiu; este omagiul adus unuia din cele mai complexe, mai originale și mai luminoase prezențe ale artei românești dar și unul adus unei personalități intrate definitiv în memoria colectivă a orașului. Iașul nu este numai orașul studiilor sale într-o școală în care va reveni peste un sfert de veac ca profesor și rector dar și mediul în care acest *intelect cu vibrații și rezonanțe multiple* cum îl caracteriza T. Arghezi își va finaliza nu numai aspirațiile sale artistice dar și cele didactice sau cele ținând de structura sa de artist-cetățean.

Iașul a însemnat pentru Tonitza în primul rând orașul uceniciei sale de viitor pictor; ucenicie grea și aspră în colaborare sau conflict cu severii dar relativ - depășiții Gh. Popovici și Emanoil Bardasare. Aici în rotonda vechii Academii Mihăilene ce reunea în același sediu *Școala de arte frumoase* și *Pinacoteca*, în fața operelor de artă ale vremurilor trecute are revelația artei autentice și a idealului artistic. Aici viitorul artist se formează ca intelectual enciclopedic, pasionat constant de istoria artei vechi (celei bizantine în special) și moderne dar și de beletristică, interesat de estetica artei populare dar și de ultimile noutăți ținând de morfologia artei noi, complex ca profil spiritual, ferm și înaintat în ceea ce privește ideologia formației sale. Scrisoarea antologică pe care Tonitza i-o adresa la 17.III.1906 lui N. Iorga aderând la acțiunile de apărare a limbii române împotriva cosmopolitismului protipendadei ca și atitudinea sa curajoasă în apărarea studenților socialiști ieșeni, colegi ai săi, atitudine care îi determină părăsirea precipitată a școlii pentru Münchenul *Academiei de artă*, devin în posteritate expresii timpurii dar definitorii ale patriotismului și militantismului său social.

Iașul este orașul primelor sale succese în domeniul artei; aici primește primele comenzi de portrete particulare dar și lucrări oficiale (picta împreună cu Gh. Popovici în 1906 paraclisul palatului mitropolitan sau în 1913 capela funerară a prințesei Moruzi din cimitirul *Eternitatea*) dar tot aici prinde contur viitorul său ideal artistic. Aici are debutul său în publicistică, - revista "Arta" publicându-i în 1908 articolul, semnificativ întitulat *Importanța criticii de artă*; el marca începutul unei activități însumând până în anul morții sale 750 de apariții în aproximativ 50 de ziare și reviste între care cronicile relevă pe unul din cei mai originali și mai productivi cronicari de artă din perioada interbelică. Redactor și factotum al ziarului *Iașul* (1915-1916 și 1918) Tonitza a fost unul din cei mai activi animatori ai vieții culturale de provincie.

Scanned with OKEN Scanner

Împreună cu C. Săteanu organiza și deschidea în noiembrie 1925 *Expoziția pictorilor moldoveni stabiliți la București* în saloanele redacției "Vieții românești" din str. V. Alecsandri - manifestare menită să promoveze, în vechea capitală a Moldovei, gustul modern în materie de artă. A visat dar și militat pentru crearea aici a unui public cultivat și receptiv la noutatea fenomenului artistic dar și pentru *crearea unei școli care cu drept cuvânt s-ar putea chema mai târziu școala moldovenească* (în "Iașul", II, 7.VI.1916, p. 1) - curent artistic care s-ar fi putut constitui ca un pandant plastic la remarcabila mișcare literară ieșeană din cadrul "Vieții românești".

Pictor dar și pedagog de vocație, Tonitza, devenit în 1933 profesor și apoi rector al Școlii de arte frumoase (ridicată între timp la rangul de instituție universitară), a direcționat tinerele talentele, canalizându-le resursele creatoare pe făgașul cel mai adecvat individualităților lor creatoare. Unic și fermecător era și omul de lume; colocviile cu prietenii, întrunirile în mediile de cultură ieșene sau cele, nu mai puțin strălucitoare, la un pahar, la *Academia liberă* din capătul de sus al străzii Lăpușneanu, au rămas și ele de neuitat.

Ani de activitate febrilă în recluziunea ultimului său atelier din casa Launey de pe str. Tăutu nr. 4 (azi Sulfinei) - ultima gazdă ieșeană a artistului - dar și ani de dispersare în activitățile impuse de funcția de rector, Tonitza trăiește drama letargiei lente dar progresive a orașului părăsit treptat spre sfârșitul deceniului patru de mulți din intelectualii săi de prestigiu atrași de mirajul și avantajele capitalei. În ciuda tuturor vicisitudinilor, Tonitza va rămâne. Ar fi rămas mai departe în orașul pe care de timpuriu l-a iubit și în care s-a învățat să-i trăiască, cu răbdare, înălțările dar și vremelnicele lui prăbușiri, dacă o boală necruțătoare nu l-ar fi oprit și apoi răpit definitiv. Nu înainte de a se fi identificat destinului unui oraș, intrând în nemurirea locului și legenda permanențelor lui spirituale.

Probând sentimentele pe care le-a nutrit pentru Iașul tinereții și maturității sale creatoare, scrisoarea de mai jos adresată literatului și istoricului N. A. Bogdan (1858-1939) aflată azi în colecțiile Bibliotecii Centrale Universitare *M. Eminescu* - Iași (fond N. A. Bogdan, dosar V, nr. 21) este ilustrativă pentru preocupările dar și pentru profilul omului și artistului Tonitza. Pictorul aflat la Netezești - Ilfov, unde împreună cu St. Dimitrescu, R. Schweitzer - Cumpăna și Pavlu realiza pictura bisericii din localitate, trăiește bucuria apariției *Istoriei orașului Iași* a lui N. A. Bogdan, la care el însuși colaborase cu desene; spovedania epistolară este semnificativă pentru convingerile sale.

*

* *

Domnule Bogdan,

Mă simt foarte încurcat începând aceste rânduri. Trebui să vă aduc o laudă. Încurcătura vine de acolo că eu am oroare de laude... pentru alții. Ceea ce m-a pus

Scanned with OKEN Scanner

în situația de a mă lăuda întotdeauna numai pe mine, de frică de a nu supăra pe cineva. Am fost însă așa de viu impresionat de ultima Dv. fascicolă încât, cu tot disprețul ce-l am pentru complimente, *nu mă pot stăpâni de a nu vă arăta aici mulțumirile mele pentru frumoasele clipe petrecute în tovărășia paginilor scrise de Dv. asupra bătrânului nostru Iași.*

Iubeam Iașul așa cum se iubește o feme[i]e frumoasă. El lăsase în toată ființa mea un parfum de tinerețe, de visări, de doruri. Nu știam însă să-l respect și să mă închin la fice bucățică de piatră rămasă din sforțările lui de odinioară spre lumină, bine și frumos.

Dv. ați izbutit să răsădiți în sufletul meu acest frumos sentiment - pentru care ar fi inutil să vă spun cât vă sunt de recunoscător.

Din însărcinările pe care mi le-ați dat, adică cele patru ilustrații: Irozii, Buhaiul, Colinda *și* Steaua *(s. n. - M. G.) - n-am izbutit să fac, până acuma, decât două:* Steaua *și* Colinda *(s. n.) . Și încă după câte peripeții!... Lipsă totală de timp, lipsă de inspirație, etc.*

Irozii *am încercat să-i schițez, dar mi-au șițește așa de spălăciți, încât m-am necăjit și... i-am rupt. N-am văzut niciodată irozi, ilustrația pe care mi-ați trimis-o mă lămurește f[oarte] puțin asupra costumelor și asupra caracterului fiecărui personaj în parte. Și mi-am zis că, decât să fac un desen care să încurce mai mult pe cetitorii Dv., în loc să-i lămurească, mai bine nu fac nimic. Pentru* buhai *am făcut o schiță în creion, dar pe care a trebuit s-o părăsesc pentru că nu-mi plăcea. În sfârșit* Steaua *și* Colinda *le-am desenat... tot după vechea mea manieră. Nu cu linii, ci în tonuri. Nu știu ce veți crede despre mine, dar trebuie să vă mărturisesc aci că am făcut, în adevăr, mari sforțări să pot combina acele desene din câteva linii negre, dar n-am reușit să scot ceva agreabil pentru ochi. Mi se păreau prea seci, prea monotone, și trebuia să sacrific un element care mie personal, mi-i foarte scump:* Lumina *(s. a.).*

Știu că nu veți fi mulțumit de ele, mai știu iarăși că reproducerea, pe lângă că nu va fi izbutită, vă va costa mai scump ca a celorlalte, dar... vorba francuzului, mieux vaut quelque chose que rien...

Voiam să vă vorbesc, în una din scrisorile mele precedente, de un plan pe care l-am făurit mai de mult: O colecție de cărți poștale ilustrate cu vederi pitorești *și* istorice *(s. a.) din Iași. Toate orașele din Europa, cu oarecare tradiție, au aceste c[ărți] p[oștale] cari înlocuiesc fadele și adeseori respingătoarele* cartoline-vederi *(...). Se înțelege, o colecție mică, neînsemnată, la început, dar care, dacă va fi sănătate și pace - va putea crește și în cantitate și în calitate.*

Câte din puținele clădiri și perspective de străzi atât de caracteristice nu vor dispare în curând, fără să rămână nici o amintire despre ele? M-am hotărât la aceasta cu credința că voi putea și eu fi folositor Iașului măcar cu atâta.

Scanned with OKEN Scanner

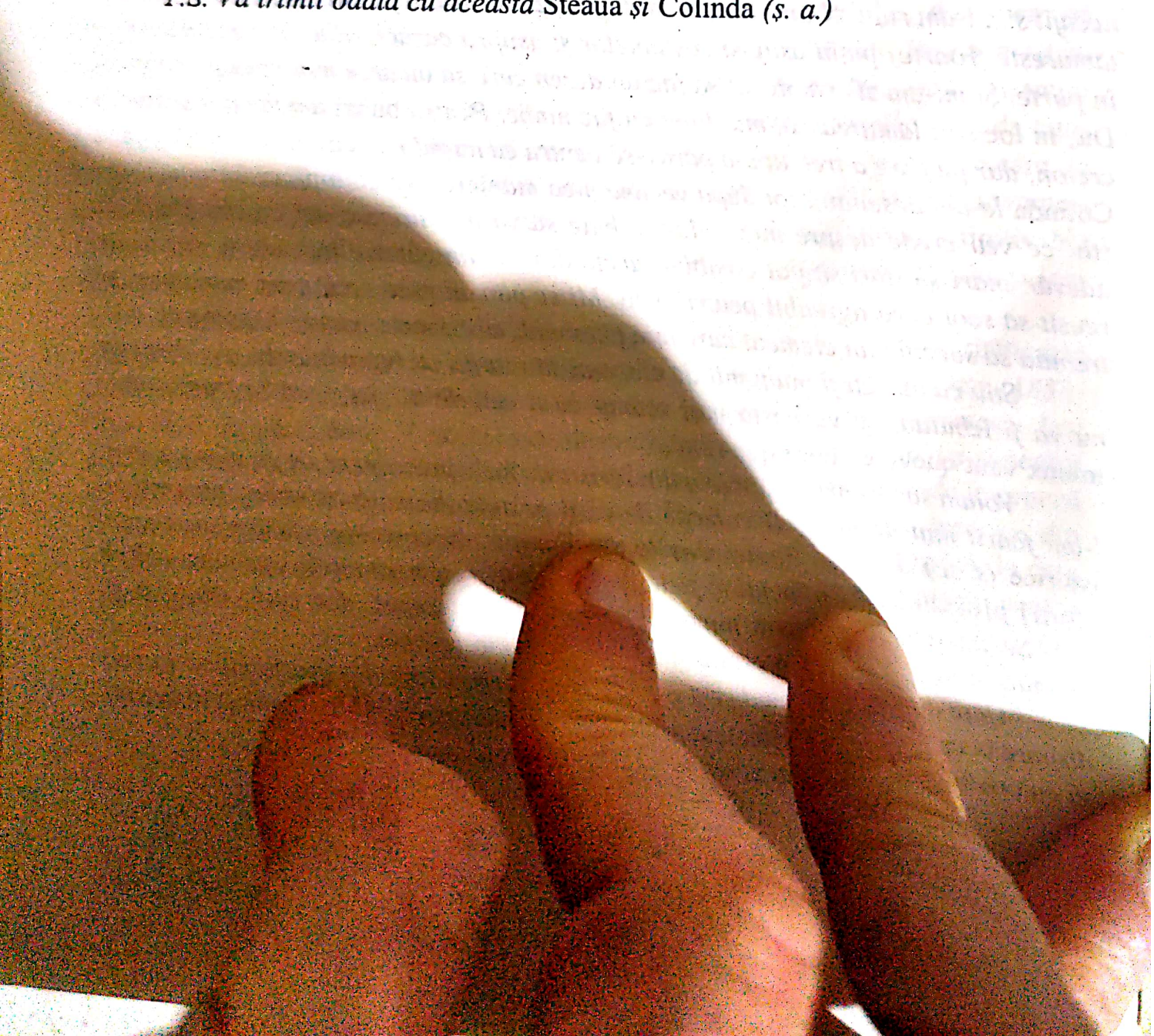
*
* *

Reiau această scrisoare după o săptămână de întrerupere. Pe aici o mare fierbere. Au fost chemate 3 contingente sub arme. Femeile plâng, bătrânii oftează clătinând îngrijorați din cap, iar tinerii rămași privesc în zare cu ochiul nelimitat. Ce va aduce ziua de mâine nu se știe. E limpide ca lumina zilei însă, că războiul actual este cea mai bestială și mai idioată răfuială între popoare - dragă Doamne - civilizate.

Aștept și eu din ceas în ceas ordine de la regiment. În speranța că ne vom putea întâlni în pace, vă rog să primiți, Domnule Bogdan, salutările mele respectuoase.

29 iulie [1]914 N. Tonitza
Netezești, Ilfov

P.S. Vă trimit odată cu aceasta Steaua *și* Colinda *(ș. a.)*



Scanned with OKEN Scanner

ȘTEFAN DIMITRESCU ÎN CONȘTIINȚA EPOCII

Reprezentant de frunte al picturii românești, creator al unui stil viguros, în care dramatismul liniilor se armonizează cu valorile cromatice ale unei game restrânse dar deosebit de elocvente, Ștefan Dimitrescu nu a fost pentru numeroșii săi prieteni și admiratori ca și pentru studenții cursurilor sale doar pictorul și profesorul; *omul* nu era prin nimic inferior renumelui său artistic. Cazul era cu atât mai interesant cu cât nu întotdeauna creatorul pe tărâmul artei implică în structura personalității sale complinirile echivalente ale prezenței sale în celelalte sfere ale vieții sociale. Profesor de pictură și compoziție la Academia de Arte Frumoase din Iași, titular prin 1930-1931 al cursului special de pictură [1], autorul *Cinei țărănești* și al *Morților de la Cașin* era, ne relatează maestrul O. Han, *un om de o mare frumusețe sufletească, un caracter de omenie cu o neisprăvită putere de a se dărui semenilor săi* [2].

Dragostea și respectul pentru valorile neamului stau la obârșia imaginii plastice a eroilor săi, deloc spectaculoși, purtând stigmatul nevoilor și măreția suferințelor ancestrale. De la acest altruism, consubstanțial structurii sale, a pornit acea diversitate de acțiuni în care s-a risipit generos și tenace.

Membru fondator al *Grupului celor patru* (alături de N. Tonitza, Fr. Șirato și O. Han), Șt. Dimitrescu i-a fost sufletul și principalul factor de coeziune. Moartea sa (1933), survenită neașteptat, a însemnat practic dizolvarea unei grupări cu mari merite în formarea și intensificarea materializării unor idealuri artistice.

Sociabil și omniprezent, pictorul nu-și limita relațiile la lumea mediului său profesional (artiști plastici și colecționari), ci întreținea legături cu oameni din toate domeniile culturii românești. Trăia activ și pasionat momentul interbelic în care artele plastice ieșiseră din relativa lor izolare și se integrau în ansamblul mai vast al spiritualității românești. Alegerea, peste puțin timp, în 1936, a pictorului Gh. Petrașcu ca membru al Academiei consacra nu numai un mare artist plastic prin recunoaștere publică și oficială ci și pictura românească în viața artistică a țării.

Notabile sunt relațiile pe care Șt. Dimitrescu le are cu scriitorii epocii; de pe urma lor rămân numeroase portrete (J. Bart, G. Ibrăileanu, M. Sadoveanu, G. Călinescu, I. Barbu etc.), unele din ele surprinzând ager și definitiv efigia acestora pentru posteritate, dar și premizele unui dialog literatură-artă plastică, cu fructuoase consecințe în dezvoltarea ulterioară a celor două arte și a studiilor critice asupra acestora. Într-o scrisoare din 19.IV.1930, M. Sadoveanu îi confirma lui Șt. Dimitrescu concursul său de intermediar pe lângă editorul Ciornei, referitor la dorința pictorului

Scanned with OKEN Scanner

ieșean de a ilustra o ediție I. Creangă. Cititor pasionat, rectorul Academiei de arte frumoase îi mulțumea în câteva rânduri rămase printre manuscrisele sale, pentru un exemplar din *Baltagul*, cu dedicație - carte pe care de altfel acesta o citise imediat la apariție, și o recomandase și studenților lui (*încep să-i deprind* - îi mărturisea maestrului - și *cu câte olecută de literatură bună* [3]. Uneori le făcea prietenilor - el, intelectual sărac care nu putea face față din salariul său necesităților și pretențiilor solicitate de situația sa familială și profesională-daruri din valoroasele sale tablouri. *Cum să vă mulțumesc (...) pentru frumosul dar ? - Toată recunoștința mea cea mai vie și admirația* - îi scria George Enescu [4].

Evident, era firesc ca Academia ieșeană de arte frumoase, al cărei rector St. Dimitrescu devenise în urma concursului stăruitor al lui O. Han, L. Rebreanu și I. Minulescu [5], să aibă în primul rând avantajul acestor relații intelectuale. Diabolica lui îndărătnicie la lucru, de care vorbea prietenul său N. Tonitza [6], dobândită încă din anii studenției când se îndârjea cu cărbunele și estompa în fața hârtiei albe, acea *înaltă conștiință profesională*, la care se referea același, l-a dus la reorganizarea în scurt timp a instituției pe care o conducea, dezvăluind și formând talente. Marile calități de dascăl i-au pus amprenta viziunii asupra câtorva generații de ucenici în ale penelului; unii din acești ucenici sunt astăzi reprezentanți de frunte ai școlii ieșene de pictură. Artistul și pedagogul nu se limitau la activitatea de catedră. Problemele elevilor erau propriile sale probleme pentru care cheltuia energii în detrimentul activității sale de creator. Numeroase erau demersurile făcute an de an la Ministerul Cultelor și Artelor pentru a obține câteva locuri în plus, peste programarea obișnuită pentru estivala colonie de creație a studenților de la Baia Mare. *Stăruie personal cât poți pentru mărirea număr(lui) elevilor de la Iași. E atâta sărăcie pe aici, și aș vroi să scot la aer cât mai mulți dintre ei* - se justifica pictorul-profesor într-o scrisoare către poetul I. Minulescu [7], care-l prețuia și la care găsea întotdeauna înțelegere, în calitatea pe care acesta o avea ca director general al ministerului.

Dar faptul care avea să reliefeze deosebitele calități de organizator, implicit locul său în cadrul vieții spirituale românești din perioada interbelică, va fi scos în evidență de eforturile pentru realizarea ciclului de conferințe pe teme de istoria veche și modernă a artelor - acțiune menită să ridice prestigiul Academiei de Arte Frumoase. Printre conferențiarii invitați - reprezentanți de frunte ai culturii românești din perioada interbelică - erau T. Vianu, O. W. Cizek, istoricul de artă Al. Busuioceanu, universitarul Al. Marcu etc. Acțiunea s-a dovedit în sine deosebit de dificilă, cu atât mai mult cu cât sezonul (mai 1929) se apropia de sfârșit, iar unii invitați, universitari, aveau, la sfârșit de an, obligații didactice, O. W. Cizek era nevoit să se mute mai degrabă *într-un sanatoriu în loc de a ține o conferință în simpatica și frumoasa capitală a Moldovei* [8], Al. Busuioceanu era *peste măsură de ocupat* [9], Al. Marcu era prins și el de multiple obligații. Mai binevoitor, T. Vianu revine pe parcurs, încurajat de atitudinea acestora, politicos și retractil [10]. Oricare ar fi renunțat dar nu și inimosul *conu Fănuță. Când pornea el să facă un serviciu sau să ajute pe cineva* - își amintește O. Han - *era decis să meargă până în pânzele albe. Sub acest raport el ne depășește pe*

Scanned with OKEN Scanner

toți [11]. Proverbiala sa tenacitate, asociată unui adevărat dar al persuasiunii, polariza imediat într-o caldă contagiune conștiințele intelectuale ale epocii. O. W. Cizek [12] își retrage refuzul, programându-se cu o conferință despre arta modernă austriacă. T. Vianu revine la acceptarea lui inițială. Inaugurarea propriu-zisă o va face însă D. Naum, distinsul profesor de istoria artelor din Iași, astfel încât cotidianul "Lumea" anunța în numărul din 15 mai 1929 inaugurarea conferințelor în cadrul festiv al rotondei vechii Academii Mihăilene, *în prezența unei asistențe de elită* prezidate de însuși rectorul institutului.

Cel care le inițiase și organizase - redactând o numeroasă corespondență, uzând de relațiile lui intelectuale dar și de deosebitele sale calități sufletești care-și asociau generos spiritele alese ale culturii românești din cele mai diverse domenii, (estetică, istoria artei, beletristică etc.), în fluxul cald emulativ al unei elevate comuniuni spirituale - a fost ca în atâtea cazuri, omniprezentul *conu Fănuță-Pălălaie* (cum îl denumea prietenul și colegul Tonitza). Energic și inventiv, generos și dârz, inflexibil în voința sa de bine, frumos și adevăr...

("Cronica", IX, nr. 51, 20.XII.1974, p. 1,7)

NOTE

1. Cf. Arhivele Statului - Iași - , fond. Academia de Arte Frumoase, nr. 183, dosar 3 și 6 /1930.

2. O. Han: *Dălți și pensule*, ed. Minerva, București, 1970, p. 425.

3. Concept de scrisoare autografă către M. Sadoveanu, scrisă după toate probabilitățile spre sfârșitul anului 1930. Face parte ca și celelalte documente epistolare citate pe parcurs, din colecția d-nei Margareta Dimitrescu-Veinberg, căreia îi mulțumim și pe această cale pentru amabilitatea cu care ni le-a pus la dispoziție spre consultare. Pentru schimbul de scrisori dintre Șt. Dimitrescu și artiștii și intelectualii epocii sale cf. pe larg documentarul nostru *Din corespondența lui Ștefan Dimitrescu* în *Studii și cercetări din istoria artei*, Seria artă plastică, tomul 24/1977, p. 239-248.

4. Cf. scrisoarea lui George Enescu către Ștefan Dimitrescu din 10.XI.1931 din colecția citată.

5. *Am urmărit această numire, până am văzut-o bătută la mașină (...) înțelegeam să apăr dreptul unui prieten. Dar nu al unui prieten oarecare. Al unui artist de valoare, al unui profesor devotat, care își făcuse studiile în Academia ieșeană...* - Cf. O. Han: *Dălți și pensule*, ed. cit., p. 425. La 17.VII.1931 "Monitorul oficial" anunța transformarea Școlii de arte frumoase din Iași în Academie. Postul de director al acestei instituții în care Șt. Dimitrescu fusese numit din 1929 se transformă în cel de rector.

6. N. Tonitza: *Scrieri despre artă*, cuvânt înainte de Tudor Arghezi, culegere de texte, cu adnotări și o prefață de Raoul Șorban, ediția a II-a, ed. Minerva, București, 1964, p. 149.

Scanned with OKEN Scanner

ȘTEFAN DIMITRESCU - N. TONITZA - DESTINUL UNEI PRIETENII EXEMPLARE

Depășind perimetrul restrâns al relațiilor cotidiene, prieteniile dintre artiștii plastici, unele din ele finalizate în adevărate grupări artistice au avut nu odată deosebite consecințe artistice. Relațiile ca și experiențele acestora - episodice sau de durată - desemnează o epocă cu trăsăturile ei specifice și definitorii. Este cazul prieteniei dintre Ștefan Dimitrescu și Nicolae Tonitza, polarizând disponibilitățile artistice și afective ale unui întreg cerc de plasticieni între care M. Bunescu, Oscar Han, Francisc Sirato, A. Băieșu, N. Vermont, scriitori, publiciști și critici de artă: N. A. Bogdan, Cezar Petrescu, N. Davidescu, Ionel Teodoreanu, Henri Blazian, M. Sadoveanu, Tudor Vianu, George Enescu sau colecționari de artă, diverși oameni de cultură (K. Zambaccian, A. Lehrman, dr. I. Dona, dr. Paul Gotcu, pr. Constantin Mătasă etc.); toți recompun în posteritate profilul uneia din cele mai fructuoase perioade din viața artistică a țării - cea interbelică.

Departe de a reedita fizionomia artistului claustrat între pereții atelierului, izolat în căutările artei, sale, cei doi au impus o alta - cea a creatorului multiplu angajat. Amândoi și-au trăit activ și pasionat timpul - perioadă în care artele plastice ieșiseră, integrându-se în ansamblu mai vast - al spiritualității românești. Alegerea în 1936 a pictorului Gh. Petrașcu ca membru al înaltului for al Academiei române consacra nu numai un mare artist ci însăși pictura noastră în spiritualitatea românească..

Diversitatea preocupărilor și a mediilor abordate impun celor doi relații depășind relația dintre producătorul de artă și consumatorul ei. Pictori, graficieni și arhitecți, critici de artă, scriitori și publiciști, profesori universitari - unii din ei distinse personalități ale științei românești, colecționari, misiți și încadratori de tablouri - rămași în amintirile memorialiștilor dar mai ales în corespondența lui Ștefan Dimitrescu și N. Tonitza - recompun, în posteritate, imaginea unei epoci căreia acești artiști i s-au implicat cu pasiune și dăruire. Sunt relații ale căror mărturii-epistolare cel mai adesea - pun în valoare geneza unor lucrări și în genere laboratorul lor de creație, organizarea minuțioasă a expozițiilor, ipostazele lor de critici de artă, preferințele literare și relațiile cu lumea scriitorilor, experiențe artistice colective ca aceea de la Durău etc. Faptele în sine depășesc în majoritatea lor cadrul unei biografii personale devenind elemente constitutive ale istoriei artei românești.

Relații episodice dar și relații de durată... Tonitza a avut ca nimeni altul cultul prieteniei. Angajat într-o acțiune artistică comună, Tonitza, dincolo de corectitudinea

Scanned with OKEN Scanner

și entuziasta sa abnegație cheltuia impresionante resurse de generozitate, elan și altruism sufletesc. Este cazul experienței de la Durău - exemplu tipic de *milostivă clacă zugrăviceasca*, [1] devenită în posteritate un exemplu de cordială și emulativă cooperare între maestru și ucenici - școală vie - opusă atelierului îmbâcsit al instituției dar și școală a spiritului de echipă. Tonitza continua și desăvârșea fructuoasele inițiative de altă dată ale lui Șt. Dimitrescu în cadrul coloniilor artistice de vară ale elevilor - adevărate tabere de creație - de la Baia Mare [2]. *Am doi băieți de la Iași, care trimit anul ăsta pentru prima oară la Salon: Victor Georgescu și Victor Mihăilescu [Craiu]* [3] - îi scria la 5.III.1935 Tonitza lui M. Bunescu; scrisorile sale sunt pline de intervenții în favoarea studenților săi (Călin Alupi, N. Popa, Al. Clavel, Șt. Teodoreanu, M. Cămărut etc.); Breviarele de pictură alcătuite pentru Theodor Varahil Moraru și pentru alții sunt remarcabile prin sfaturile practice în ucenicia culorii. Înainte de a întruchipa pe pânză miracolul de basm al ochilor copiilor, Tonitza l-a pătruns intrând în intimitatea jocului și isprăvilor primei vârste, cu sfiala înfiorată a regăsirii paradisului pierdut; a reintrat nu a *coborât*, afectând și mimând infantilismul: *Copiii din cartierul meu mă cunosc ca pe un cal breaz. Nu fiindcă le iau covrigi cu susan, ori mă joc cu ei* rișca, *ori le înalț zmee cu zbârnâitori de tinichea și* poște *(...)* [4]. Copiii și l-au asociat ca pe unul de al lor iar artistul le-a primit prietenia ca pe un dar neprețuit: *Ce bine ar fi priit și artei mele și animalului din mine dacă aș fi găsit și între ai mei aceleași ecouri sufletești pe care le aflu în tine* [5].

Asociind-o purității și elevației morale, Tonitza dă prieteniei cea mai aleasă prețuire; scrisorile dezvăluie posterității un autentic sacerdot al cultului acesteia. Îndoiala, firească într-o dialectică a sentimentului îl rănea profund. Gândul că prietenul în suferință l-ar fi evitat, fie și din delicatețe, îl resimțea la fel de dureros ca și acela de a se ști, el însuși părăsit în nenorocire: *Pentru mine* - îi spunea Tonitza prietenului Lehrman - *cel mai sfânt lucru în viață, e prietenia* [6]. Traiectoria câtorva din prieteniile lui Tonitza nu fac decât să confirme această adevărată profesiune de credință.

Prietenia dintre N. Tonitza și M. Bunescu, așa cum reiese din corespondența acestora, s-a desfășurat la cota înaltelor valori ale sentimentului. Mai mult decât frazele de circumstanță, acțiunile comune la care s-au raliat și colaborat, trăind succesul sau suferind cu demnitate eșecurile, dezvăluie și confirmă trăinicia sentimentului și identitatea idealului. Conștient de epoca sa - preludiu, în contextul interbelic, al societății bunurilor de larg consum - epocă în care arta nu mai putea rămâne un lux, apanaj al înstăriților zilei, Tonitza o decretează, frizând noul limbaj, un *articol de primă necesitate* alături de celelalte ale unui catalog al urgențelor. Faptul în sine impunea celor doi o permanentă și tenace responsabilitate: *Sper că ești de acord cu mine, dragă Bunescule, că nu vom izbuti niciodată să realizăm ceva larg și temeinic pentru confreria noastră nenorocită, dacă nu vom interesa și guvernele și opinia publică la cauza care ne privește* [7]. Dar organul spre care cei doi, Tonitza și Bunescu, își îndreptaseră cele mai multe speranțe era proaspătul înființat *Sindicat al artelor frumoase* constituit la 12.III.1921, în fruntea căruia, după un an, va fi numit unul din

Scanned with OKEN Scanner

ctitorii săi - însuși pictorul M. Bunescu. Tonitza își va seconda prietenul, făcând cauza comună la numeroasele obiective ale mișcării artistice din țară. De la bun început Tonitza își asigurase prietenul de colaborarea sa. Un prilej l-a constituit atitudinea comună față de incompleta și injusta *Legea a proprietății literare și artistice* publicată de "Monitorul oficial" la 28.VI.1923 - atitudine menită să apere opera de artă și drepturile autorului ei - artistul.

Pe aceeași linie, a intereselor majore ale artei plastice românești Tonitza îi cerea să determine fuziunea dintre *Sindicatul artelor frumoase* și *Societatea arhitecților români* - convins nu atât de avantajele contopirii administrative cât de consecințele ei artistice (pozitive) [8]. Convins de rolul acestei asociații în viața artistică a țării, Tonitza înțelegea să-și încurajeze prietenul în momentele de derută și renunțare: *Nu demisiona! Sindicatul și toată răsuflarea plastică din România Mare are nevoie de energia de cinstea și buna ta cuviință în fapte: (...) Fii căpitan, și încă de panduri* [9].

Dacă prietenia dintre M. Bunescu și N. Tonitza avea la origine preocupările profesionale comune dar și similitudinile de temperament, prietenia cu Fr. Șirato avea, la începuturile ei, prin 1921, și alte temeiuri. *Nu aceeași ocupație ne-a apropiat și nu suntem prieteni fiind amândoi pictori* [10].

Cu aproape un deceniu mai în vârstă, Șirato i se impusese intelectual. Amândoi vedeau pictura nu ca o profesie ci ca *un destin* pe care ți-l trăiești, nedezertând. Același punct de vedere îl manifestau în privința rolului criticului de artă - aceasta urmând să fie, între public și artist un *mediator iar nu cenzor* [11]. Acestui om, opus lui temperamental, mai retras, de o aleasă urbanitate în relațiile cu semenii săi și certă înțelepciune în decizii, i-a făcut nenumărate confidențe, cerându-i sfatul și solicitându-i sprijinul - Fr. Șirato fiind omul de legătură din capitală și artistul din Vălenii de Munte sau Iași. Către el s-a îndreptat, atunci când, prin moartea lui St. Dumitrescu în mai 1933, integritatea dar și desfășurarea activității *Grupului celor patru*, erau puse sub semnul întrebării. Deși descurajați de atitudinea lui O. Han, Tonitza propuse lui Șirato soluții de completare a asociației invitându-l, amical, pe acesta cu puteri și responsabilități depline: *Îți dau procură să lucrezi cum vei socoti că e mai folositor și mai frumos pentru Grup* [12].

Dar prietenia care își va releva în posteritate toate fațetele și valorile este cea cu St. Dimitrescu. Viețile lor s-au împletit, prin tot ce au creat și sperat, în destinul unei prietenii exemplare. Prietenia cu St. Dimitrescu, cea mai lungă ca durată a fost și cea mai complexă ca semnificație. Începută ca o camaraderie școlară, pe băncile și coridoarele Școlii de belle arte în ambiția unică, plină de farmec a unui Iași nostalgic, ea așează în amintire cei mai frumoși ani ai tinereții lor, evoluând în alte trei ulterioare decenii. Ea se va implica major și benefic, de-a lungul timpului, nu numai în reorganizarea, sub semnul unei noi orientări, a școlii de artă din Iași, ridicată prin eforturile lor la rangul de *Academie de arte frumoase* dar și în viața artistică a întregii țări (asociații artistice, critică de artă, expoziții în țară și străinătate, relații plastice cu presa, ai pictorilor cu reprezentanții celorlalte arte etc.).

Scanned with OKEN Scanner

Apariţiile lor în presă (în cazul lui Tonitza deseori vehement - polemice), relaţiile cu O. Han, I. Minulescu, L. Rebreanu, M. Sadoveanu, O. W. Cisek, T. Vianu, fraţii I. şi Al. O. Teodoreanu îşi aduc contribuţia în sensul integrării artelor plastice în viaţa spirituală a ţării a precizării unui nou statut, superior celui anterior, al artistului şi operei de artă în societate. La moartea lui, năpraznică şi neaşteptată, St. Dimitrescu lăsa în urmă o şcoală de pictură, radical reînnoită, scoasă din anonimatul şi izolarea la care se autocondamnase prin închistatul ei academism, de mai bine de o jumătate de secol. Timp de aproape şapte ani Tonitza îi va continua şi desăvârşi eforturile vizibile în formarea câtorva generaţii de studenţi - unii din ei deveniţi ulterior mentori ai învăţământului artistic şi pictori de renume de pe întreg cuprinsul ţării.

Şcoala ca şi *cucerirea* treptată a Iaşului îi apropiaseră pe cei doi. Sentimentul relaţiilor interumane, conştiinţa solidarităţii prin acte de cultură şi pentru cultură, pentru bine, frumos şi adevăr se formează, la cei doi, în aceşti ani. Dacă pasiunea pentru Eminescu şi revelaţia valorilor literaturii franceze îi este trezită lui St. Dimitrescu de *prietenul Tony*, Fănuţă, în schimb, într-un act de armonioasă reciprocitate intelectuală întregeşte ambianţa lor spirituală familiarizându-l cu un domeniu inedit: muzica; amândoi participau în studenţie la, seratele muzical-literare ale familiei Manoliu din Sărărie. Episodic amândoi îşi descoperă pasiunea scrisului. Pasiune a viitoarei lor activităţi - publicistica - intermitentă la St. Dimitrescu, constantă şi definitorie la celălalt. Adesea, printr-un subtil şi fericit transfer de personalitate, Tonitza îşi comprima uneori ieşirile în atelierul chinuitoarelor lor şedinţe de lucru în faţa aceloraşi modele antice în ghips. Mult mai prudent şi mai învăţat cu necazul vieţii, Fănuţă persista alături, răbdător şi tenace, cu cărbunele şi estompa în mână.:.

Anul 1907 îi acordă lui Tonitza certificatul de maturitate civică. Este anul în care are curajul public de a apăra, împotriva direcţiei şcolii şi oficialităţilor, pe cei doi studenţi socialişti eliminaţi din şcoală (viitorul artist participase şi se iniţiase în lecturile cercului socialist din Iaşi). Cu un an mai înainte el se raliase, deschis şi fără reticenţe, acţiunii lui Nicolae Iorga de apărare a limbii române. Din Münchenul Academiei de artă unde, consecinţă a protestelor sale, plecase precipitat, îi scria prietenului Şt. Dimitrescu, apăsat de nostalgia depărtării: *Voi când vă rupeţi bre de acolo? la dracu !! sînteţi bărbaţi! prindeţi mucegai acolo - ascultă-mă... !!* [13]. Depărtarea nu înseamnă despărţire. Din Paris îi dedica în "Arta română" (nr. 10 din 1910) articolul despre J. Fr. Millet: *Ti-am dedicat ţie pe Millet pentru că mi-e imposibil să privesc vre-odată un cadru de al acestui mare şi nefericit pictor, fără să-mi aduc aminte de tine* [14]. Războiul îi desparte în mod brutal în 1916 în momentul în care terminaseră de pictat biserica din Netezeşti - Ilfov nu înainte ca ei să-şi fi consolidat şi verificat o prietenie dar şi un ideal artistic sub al cărui stindard vor milita toată viaţa.

Stabilirea la Bucureşti a lui Tonitza (1919) la insistenţele prietenului său, are urmări favorabile pentru arta şi consacrarea sa în rândurile unui public superior celui ieşean dacă nu ca gust, sigur prin posibilităţile lui de achiziţii. Relaţiile strânse între O. Han şi Şt. Dimitrescu sugerează celor doi ideea unui *grup*. Anul 1925 - anul constituirii *Grupului celor patru* dar mai ales prima expoziţie a acestuia din anul următor

Scanned with OKEN Scanner

marchează date memorabile, omologabile nu numai biografiei artistice a fiecăruia dar și istoriei artei românești interbelice. Dincolo de momentele de individuală plenitudine artistică *Grupul celor patru* a constituit un model de asociație artistică care succedând boemei cafenelei artistice ale perioadei antecesoare primului război mondial - fermecătoare dar risipitoare de energii spirituale, chiar dizolvantă - propune o asociație restrânsă dar deosebit de lucrativă; ea se constituie ca un reflex al unei confraternități spirituale și de comune aspirații, unitare dar deloc nivelatoare în varietatea soluțiilor artistice. *Grupul* apare într-un moment în care (și faptul nu este lipsit de semnificație) asociația *Arta română,* prestigioasă prin membrii ei, eșuase iar *Tinerimea artistică* devenea an de an *tot mai bătrână.* Dar mai presus de toate *Grupul celor patru* devine pentru O. Han, retrospectiv privind lucrurile, o adevărată școală a prieteniei [15]. Amintirile acestuia, dar și ale altora, reține repartizarea sarcinilor între membrii grupului, stilul lor de lucru, momentele de afecțiune și solidaritate umană și creatoare emulație artistică, conexiunile dintre mediul artistic și celelalte sfere ale vieții sociale, raportul dintre cerere și ofertă - toate deschid capitole dintr-o nescrisă încă sociologie a operei de artă și autorului ei în primele decenii ale secolului nostru.

Emulația celor patru nu se limita la activitatea artistică propriu-zisă. Conștientă de noua orientare pe care ar imprima-o tinerei generații, toți vor opta pentru catedre în învățământul artistic. O. Han și Șt. Dimitrescu vor deveni cadre didactice în școlile de arte frumoase din București respectiv Iași în 1927, ceilalți doi membri ai *Grupului* în 1933. Departe de a nutri gândul unei asemenea promovări, cu prioritate (la care în principiu avea tot dreptul) N. Tonitza face din timp numeroase intervenții în favoarea prietenului său convins că *Ștefan Dimitrescu este singurul dintre noi, care ar ști și ar izbuti să organizeze acea școală, activând-o și redându-i - pentru folosul obștesc - prestigiul de care are atâta nevoie* [16]. Când numirea acestuia era sigură tot el intervine pe lângă colecționarul Lehrman pentru a-l determina pe acesta să cumpere din tablourile lui *Fănuță*, asigurându-i astfel bani de drum [17].

Gestul se va repeta în 1929 în momentul numirii lui Ștefan Dimitrescu ca director (apoi redactor al aceleași școli ridicată între timp la rangul de instituție universitară). Asigurând că această numire era *în afară de politică* Tonitza îi certifica ziaristului Al. Mavrodi într-o scrisoare din 9.I.1929: *A fost numit pur și simplu să reorganizeze, să trezească la viață, să pună acea instituție pe temelii folositoare. (Căci până acum era o rușine)* [18]. Sunt temeiuri pe care Tonitza le va apăra mai departe peste trei ani, în calitate de succesor la catedra și funcția de redactor a prietenului său trecut în neființă.

Moartea lui Ștefan Dimitrescu a însemnat semnalul destrămării *Grupului*. Dispăruse omul energic și inventiv de o mare noblețe și nemărginite resurse sufletești - element polarizator al întregului grup. Legat de alte cercuri și de alte posibilități, O. Han făcuse primul pas - de altfel hotărâtor - încurajând și reticența lui Fr. Șirato. Nedumiresc în posteritate intervențiile dramatice ale lui Tonitza în vederea restaurării cenaclului, lupta lui cu morile de vânt pentru a-l reînvia. Oare nu întrevedea firescul situației? El însuși prăbușit fizic și psihic nu mai avea mult de trăit. Om de societate

Scanned with OKEN Scanner

mai precis de *grup*, Tonitza nu putea concepe viața în afara acestuia; de aici tristețea mare exprimată către Fr. Șirato că lui O. Han *nu-i mai stă gândul și sufletul lângă grup* [19] și perspectiva sumbră (evident exagerată), identificând prin stingerea asociației - *Grupul celor patru* - preludiul inerției creatoare a membrilor rămași. Convins de rolul de stimulent al acestuia se întreba dramatic: *Ce-am putea face să-l trezim din letargie* [20].

Nevoia de afecțiune, sentimentul frustrării, izolării și carenței afective erau firești pentru situația sa din ultimii ani. Era practic despărțit de familie, într-un Iași cunoscând el însuși spre sfârșitul deceniului patru, exodul masiv al intelectualilor atrași de mirajul capitalei. Necazurile serviciului (argumentate de lipsa de unitate a colectivului de cadre didactice al școlii) le integrează atmosferei generale, specifice acelor ani, de nesiguranță și suspiciuni, ambianță străbătută de funestele presimțiri ale acelor *convulsii infernale* ce aveau să vină: *Ne întoarcem, oare, spre omul din peșteri? - sau spre epoca inchiziției?* - se întreba artistul într-o scrisoare către prietenul Lehrman, din 24.IV.1937. Confesiunile epistolare către acest colecționar de artă, om de mare distincție sufletească, sporesc spre sfârșitul vieții sale, Tonitza găsind în el omul care îi suplinea dispariția sau înstrăinarea unora din vechii săi prieteni. El însuși, inversând rolurile, îl încuraja în ceasurile de grea cumpănă. Convins că *Ura n-a creat și n-a vindecat niciodată în răstimpul istoriei românești* artistul îl consilia: *Nu pierde nădejdea în triumful dreptății și al păcii* [21]. Era în 1937 când omenirea presimțind dramatic viitoarele evenimente avea nevoie de aceste speranțe.

Era mesajul unui om și al unei opere zămislite la flacăra sacră a prieteniei pe care artistul și cetățeanul Tonitza, îl va transmite, în posteritate, semenilor lui - oamenii.

("Arta", XXXIII - 1986 -, nr. 7, p. 13-14)

NOTE

1. Cf. scrisoarea lui N. Tonitza către Cezar Petrescu din 23.X.1936, editată în vol. N. Tonitza: *Corespondență*, ediție îngrijită, selecție, introducere, cronologie, note, indice de Barbu Brezianu și Irina Fortunescu, Ed. Meridiane, București, 1978, p. 232 (citățm peste tot din aceeași ediție).

2. Cf. Gh. Macarie: *Din corespondența lui Ștefan Dimitrescu* în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1977, tom. 24, p. 239-248.

3. N. Tonitza: *Corespondență*, ed. cit., p. 119.

4. N. Tonitza: *Scrieri despre artă*, culegere de texte cu adnotări și prefață de Raul Sorban, ed. Meridiane, București, 1962, p. 113.

5. N. Tonitza: *Corespondență*, ed. cit., p. 167.

6. *Idem*, p. 292.

7. *Ibidem*, p. 109.

Scanned with OKEN Scanner

8. *Ibidem*, p. 112.
9. *Ibidem*, p. 113.
10. Fr. Șirato: *Încercări critice*, prefață și antologie de Petre Oprea, ed. Meridiane, București, 1967, p. 125.
11. *Idem*, p. 286.
12. N. Tonitza: *Corespondență*, ed. cit., p. 82.
13. *Idem*, p. 23.
14. *Ibidem*, p. 25.
15. O. Han: *Dălți și pensule*, ed. Minerva, București, 1970.
16. N. Tonitza: *Corespondență*, ed. cit., p. 218.
17. *Idem*, p. 294.
18. *Ibidem*, p. 246.
19. *Ibidem*, p. 80.
20. *Ibidem*, p. 77.
21. *Ibidem*, p. 298-299.

Scanned with OKEN Scanner

ELOGIUL PERMANENȚEI - GH. PETRAȘCU

Orice aniversare Petrașcu - departe de a suscita efortul unei învieri, a unei readuceri în atenția contemporanilor, firesc în cazul altor glorii tradiționale, prilejuiește omagierea unei prezențe de o mare audiență, a vieții noastre artistice - posteritatea nefăcând altceva decât să-i confirme și să-i sporească meritele. Acest pictor *mare orișiunde* cum îl denumea Réné Huyghe, intrat lent dar definitiv în conștiința artistică a unui public larg, depășind cercurile *inițiaților* impune în pictura românească - ajunsă între timp la o conștiință de sine - miraculoase unice cuceriri cromatice, un nou mod de a vedea și simți. Prin el ca și prin antecesorii săi iluștri Grigorescu, Luchian și Ion Andreescu, pe care i-a admirat fără să simtă niciodată nevoia să îi repete, artei românești i se adaugă nu numai o nouă personalitate de o nedesmințită originalitate ci și o altă, aparte viziune relevând sensuri și dimensiuni permanente ale spiritualității noastre. Într-o viitoare antologie a tuturor valorilor artei noastre, realizată sub semnul contribuției acestora la conturarea unui orizont artistic autohton - persoana maestrului necontestat se asociază prim-planului.

Formarea sa ca pictor are loc într-o epocă în care epigonii școlii lui Theodor Aman dădeau vădite semne de oboseală în timp ce noile manifestări moderne nu se conturaseră la noi pe deplin. Arta sa capătă la început, episodic, amprenta celor ce-i vor călăuzi primii pași. Atât însă Mirea de la *Belle Arte* din București cât și Bouquereau de la Academia *Julian* Paris, pictori în maniera academistă și profesori de prestigiu de atunci deși divergenți ca tendințe față de tânărul pictor nu-i vor stingheri totuși libera sa dezvoltare. Primele sale tablouri întrezăresc trăsăturile unei viitoare personalități. Viitoarele sale peregrinări pe urmele lui Grigorescu la Vitré, Dinard etc. se oglindesc în lucrări distanțate fundamental prin pensulație și viziune cromatică de acelea realizate cu ani în urmă de maestrul preferat.

Subiectele picturii lui Petrașcu, reduse de obicei la câteva aspecte nespectaculoase, circumscriu realități asupra cărora pictorul va reveni frecvent. Portretele reiau statornic, cu o reală capacitate de introspecție și surprindere a monumentalității formelor pe membrii familiei. *Autoportretul* din 1923 (colecția Zambaccian) atinge culmile înaltei arte. Este dacă nu primul, sigur un remarcabil interpret al litoralului Mării Negre. Un anumit tribut plătit elementului anecdotic și convenționalismului peisagistic - feeric și selenar se va resimți în colecția sa din primul deceniu al secolului. Stăpânit de a face înainte de orice *pictură* va renunța destul de repede să fie *filozof și scriitor* în sensul metaforic - depreciativ pe care Cezanne îl atribuia acestor

Scanned with OKEN Scanner

noțiuni. Apetența pentru material nu a exclus astfel relevarea resurselor ei interioare. Uneori, elementele unei naturi moarte grupate în jurul unui magnific vas de flori cu străluciri telurice au finalități programatice (*Omagiu lui Eminescu*), de cele mai multe ori însă ele devin pretexte pentru un miraculos sondaj al structurii și convulsiilor vitale încremenite ale materiei. Petrașcu se relevă pe măsura desăvârșirii timpului nu ca un pictor al mișcării exterioare ci al celei interioare, acel flux vital al lavei subterane suprem încremenite în fastuozități minerale și erupții pirice de vechi Bizanț.

Naturile moarte - Petrașcu este cel mai adânc creator al genului din pictura românească - devin puncte de plecare pentru numeroase, inedite interpretări, relevându-le aspecte ce nu mai țin de acelea modeste, ale lumii vizibilului. Reflexele strălucitoare de smalț, de onix sau de agată, fluxul mirific al sevei merelor și florilor, lucirile vital stranii conferă figurărilor înfățișări de vis, halucinante, integrându-le unei lumi în care granița dintre real și ireal se șterge. Pasiunea manifestă pentru întruchipările realului departe de a-l limita la configurări academiste frecvente la mulți din artiștii generației sale, îl duce pe Petrașcu la descoperiri ce conferă elementelor sugerate o alură aparte, fantastică. Elogiul materiei din opera sa devine un elogiu al sensurilor ei adânci, spirituale. Cromatic, artistul deschide perspectiva explorărilor inepuizabile.

Păstrând în suflet lumea vechilor podgoreni ai Tecuciului natal, răzeși îndârjiți de generații în truda țarinei, severi și cumpătați, deschiși sărbătorilor vieții dar chibzuiți și temeinici în tot ceea ce făceau, o lume veche în care datinile sau ale sufletului erau sfinte iar noutățile primite cu zgârcenie și îndelung verificate, Petrașcu - bun cunoscător al artei moderne dar netentat să refacă în *timp optim* toate experiențele de ultimă oră ale altora sau este atras de preferință de lucrurile solide, îndelung uzitate, de zidurile vechi, casele de țară, temeinic înfipte în glia țării, vestigiile istoriei - tot atâtea documente ale statorniciei și continuității noastre. Era o lume care revenea și la alți confrați contemporani dar care pe artist nu-l reținea doar prin pitorescul ei și nici prin farmecul tânguitor al vremilor iremediabil apuse. Clădiri vechi, lucruri uzate, arse de trecerea timpului, vestigii ale istoriei noastre. Petrașcu le reține pentru ceea ce au fost și ceea ce în dinamica lor ne-o transmite - însemne ale permanenței noastre vitale și spirituale. Departe de a fi opus inexorabil, trecutul devine în viziunea lui Petrașcu elan vital - neîntrerupt mișcare transmisă generațiilor ulterior - succesive.

Adecvate acestui sondaj, casele vechi, monumentele istorice vor întruni din ce în ce mai des opțiunile pictorului. Imaginilor unor cunoscute monumente din țară li se adaugă altele din diferite orașe ale Spaniei, Franței sau Italiei. Între acestea imaginea Veneției ocupă în lucrările pictorului primul loc, prin frecvență și desăvârșire cromatică.

Vis al mării și personificare a speranței, triumf al orgoliului uman asupra stihiilor naturii și nu o dată asupra seismelor frământatei ei istorii, Veneția a constituit veacuri de-a rândul un adevărat miraj pentru generații succesive de artiști. În fața

Scanned with OKEN Scanner

acestora, cetatea de pe lagune a devenit prin specifica picturalitate a peisajului ei citadin o adevărată patrie a culorii cu fructuoase consecințe în tablourile celebrei ei școli de pictură. Prin mii de irizații, lumina reflectată de pe apa nenumăratelor ei canale întâlnește de veacuri fațadele de marmoră ale zidurilor perforate de grațioase galerii gotice, le diminuează materialitatea lor minerală integrându-le într-un spațiu de miraj, între apă și tăriile cerului. Atrași de aceste mirifice ritmuri ale luminii, au venit și au pictat aici Renoir și Dufy, Manet, Monet, Signac sau Marquet, anticipați în timp și în previziuni de acel sublim poet al dezlănțuirilor acvatice - Turner. Cu toții succedau unui lung șir de pictori, universali prin strălucirile paletei care au împodobit cu operele lor plafoanele palatului dogal, altarele bisericilor, pereții interiori și exteriori ai clădirilor publice și particulare (Tiepolo și frații Bellini, Giorgione, Tizian și Veronese - pentru a nu cita decât câteva nume). Adecvat spațiu al sensibilității acestor interpreți ai luminii, imaginea Veneției trăiește în pânzele impresioniștilor una din imaginile ei specifice; una particulară, dar parțială întrucât aceștia își limitau investigațiile la manifestările luminii și mai puțin la celelalte aspecte ale orașului. O comparație între două lucrări ale lui Manet, (*Sur la berge de la Seine* - 1874, col. Lady Aberconway și *Le grand Canal à Venise* - 1875, col. J. W. Webb) reprezentând prin intensități diferite ale unei game cromatice similare două peisaje distanțate geografic scoate în evidență, dincolo de comuna preocupare de a interpreta reflexele luminii în apă, aceleași minime consecințe în sugestia specificului așezării urbane. Este ceea ce a reușit să facă la noi Nicolae Petrașcu. Numeroasele peisaje ale orașului întruchipate în lucrări - printre cele mai bune ale autorului - dezvăluie dincolo de pecinginea ruinei, clocotul vital al unor vremuri apuse. Imaginile amintesc de John Ruskin și celebra sa operă *The Stones of Venice* cu al cărei spirit de altfel se înrudesc Pietrele Veneției cu străluciri întunecate de mușchiul timpului includ semnificații tulburătoare - mărturii elocvente de vieți și destine intrate nu o dată în vâltoarea marilor evenimente ale istoriei universale. Este Veneția trufașă și eroică, cetatea de lux și de păcate ocrotitoare a savanților și artiștilor - orașul lui Dandolo, Coleoni și Francesco Foscari, a lui Paolo Sarpi, Tizian și Veronese.

În tablourile lui Petrașcu, Veneția va deveni orașul caselor retrase dincolo de pitoresc și spectaculos; a podurilor și curților interioare, a zidurilor trăite de patimi mistuitoare; roșul care le relevă incendiază frecvent fațadele; ocrurile mohorâte se asociază cu albastrul apelor, vâscoase și pietrificate parcă și ele sub povara acelorași veacuri trecute - o Veneție unică atât de autentică și atât de deosebită de imaginea ei standardizată și banalizată prin ilustrațiile în culori țipătoare ale pliantelor și cărților mai mult sau mai puțin turistice... Prietenul pictorului, colecționarul și criticul de artă K. H. Zambaccian avea dreptate să constate: *Nimeni altul de la Guardi și Canaleto, afară de Corot, n-a prins în pictura motivelor venețiene specificul și n-a reușit culoarea locală ca Petrașcu. Nu exagerez, afirmând că nici impresioniștii care au învăluit palatele și bisericile cu boarea luminii difuzate, nici verva și eleganța lui Manet, nici haoticul Kokoschka, nimeni, dar absolut nimeni, nu a pictat Veneția așa de adevărat ca Petrașcu* [1]. Lucrările pictorului vor include astfel un particular sentiment al timpului remarcat doar în treacăt

Scanned with OKEN Scanner

în exegezele mai vechi consacrate artistului. Îngustarea tematică a operei sale, limitată după 1920 din ce în ce mai mult la naturi moarte, interioare și peisaje citadine, mai rar portrete i-a stimulat această particularitate a operei sale. Concentrarea forței expresive a formelor, alura fantastică a culorii, tehnica ampatării pânzei devin elemente esențiale ale dialogului grav resuscitat de acest sentiment.

Este un dialog cu timpul organic, integrat experiențelor de viață, impregnat de atmosfera sufletească a personajelor prezente sau numai sugerate în spațiul circumscris. Există un timp familiar, domestic, cel al interioarelor, în care din fundalul negru al covoarelor țâșnesc scânteierile de jăratec ale motivelor lor decorative; sau acela din numeroasele naturi moarte - un timp al combustiei lente a obiectelor uzuale, îndelung folosite și contopite organic cu existența deținătorilor lor. Valorile dramatice ale acestui dialog cu timpul vor fi însă relevate, în cel mai înalt grad, de peisajele cu monumente istorice. Dacă în peisajele de acest gen din țară o rusticitate familiară atenuează uneori încordarea atmosferei, în schimb cele din Spania ating, în acest sens, expresia lor externă. Construcția masivă a podului multisecular (*Podul San-Martin* - 1929), clădirile profilate în depărtare, materialitatea sumbră a gamei galben-albastru sustrag parcă ansamblul nu atât în trecut cât într-un univers atemporal. Energia stăpânită a pensulației, petele solid fixate, presate și rase cu cuțitul indică în lucrările pictorului o tehnică permanentă; *pictura este zidire* remarca lapidar și definitiv pentru concepția sa picturală, acest om atât de sobru în unul din rarele sale colocvii. Pe aceeași linie *Poarta Soarelui* (1929) din Toledo înscrie în ansamblul creației sale o capodoperă. De astă dată elementul dramatic reiese nu atât din contrastul gamei cromatice, aceeași ca și în tabloul precedent. Întunecat, albastru grizat nu constituie decât un fundal pe care se decupează monumental și sumbru poarta - simbol al unor vremuri dramatice [2]. Petele de culoare întinse cu cuțitul întăresc ideea de masivitate. Contrastul valoric este substituit unuia tonal; de la tentă la tentă diferențele de lumină potențează original atmosfera dramatică. Dincolo de eleganța maurească a dantelăriei de piatră a monumentului din Toledo care ar fi făcut gloria unui maestru academist dar pe care autorul tabloului în discuție n-a reprodus-o interpretarea lui Petrașcu adaugă imaginii ceea ce ochiul comun trecea cu vederea - metafora gravă și stranie a trecutului. Impresionant prin intuițiile asupra specificului unui peisaj - geografic și spiritual - al unei țări pe care o văzuse doar în treacăt, pictorul oferă în aceste lucrări o lecție magistrală referitoare la acel *plus de cunoaștere* datorat artei [3]. Sunt cuceriri care-l impun în perioada interbelică publicului românesc și concomitent, prin expozițiile de la München, Veneția, Amsterdam, Bruxelles etc., celui străin. Anul 1936 îi aduce primirea în Academie. Era după N. Grigorescu, al doilea pictor căruia i se făcea această cinste; se consacra nu numai un pictor, ci și pictura între celelalte arte în viața artistică românească. Peste un an i se va conferi *Marele premiu al Expoziției internaționale de la Paris*. Recunoașterii unanime din țară i se asociază avizul mai mult decât favorabil al presei de specialitate străină. Articolele și cronicile lui Lionello Venturi, Henri Focillon, F. Fosca etc. pun în valoare resursele unui adevărat magician al culorii neobosit în cercetarea și relevarea straturilor materiei.

Scanned with OKEN Scanner

Relevând profunde sensuri și dimensiuni ale spiritualității poporului al cărui mesager devine în eternitate, Gh. Pătrașcu se plasează astfel într-o temeinică, incontestabilă ierarhie a valorilor artei universale.

("Alma Mater", nr. 7/1972, p. 11 și "Cronica" XIV, nr. 19, 11.V.1979, p. 1-5)

NOTE

1. K. H. Zambaccian: *Gh. Petrașcu*, Ed. *Cartea românească*, București, 1945, p. 21.

2. Aurel Diaconu: *L'élément dramatique dans la peinture de Petrașco*, în *L'art dans la Republique Populaire Roumaine*, 1958, nr. 15, p. 57-76.

3. Victor Ernest Maşek: *Mărturia artei - eseu despre cunoașterea prin artă*, Ed. Academiei R. S. România, Buc., 1972, p. 18.

Scanned with OKEN Scanner

POPAS ȘI MATRICE SPIRITUALĂ
(AUREL BĂEȘU ȘI FĂLTICENII)

Există un spirit al locului, un *genius loci*, care își pune pecetea pe oameni și fapte, în afara căruia anumiți indivizi, oameni de rând sau persoane de excepție nu pot fi înțeleși în realele lor dimensiuni. În asemenea cazuri reperul spațial ca loc al nașterii sau stabilirii mai îndelungate marchează implicit apartenența spirituală la o anumită comunitate geografic dar și istoric constituită, desemnând, în planul mai mare al comuniunii naționale-nuanța distinctă și inconfundabilă. Fălticenii și împrejurimile acestuia au constituit, pentru M. Sadoveanu sau pentru Aurel Băeșu, prin structura ideativ-afectivă a operelor pe care le-au determinat, configurația unei adevărate matrice sufletești - la care orice cercetare va trebui să se raporteze statornic.

Este sentimentul pe care ni l-a procurat o relativ recentă manifestare în care Fălticenii, prin organizarea lui Costică Artenie și Gh. Dăscălescu, primarul și respectiv directorul muzeului din localitate, și-a omagiat un ilustru înaintaș, pe linia resuscitării permanențelor spirituale ale orașului. În fața unui public numeros și pasionat, vernisajul unei expoziții cumulând cele mai reprezentative opere ale lui Aurel Băeșu (1896-1928), concertul de muzică preclasică în care absolvenții Conservatorului ieșean, pianista Liliana Golescu și violonistul V. Turiceanu (Suceava), s-au produs cu aleasă virtuozitate, au dat comemorării semnificația elevatului act de cultură [1].

Pentru Băeșu, Fălticenii înseamnă *Ulița Rădășenilor* (azi *Ion Creangă*), ulită a copilăriei orfanului de timpuriu care și-a încropit aici, în magazia din spatele căsutei sărace a bunicii, primul său atelier de pictură permanetizându-și o ocupație începută la cinci ani când își asaltase rudele pentru a le realiza portretul, (*stai sî-ți fac*) [2]. Colina bătătorită cândva de catiheții lui Ion Creangă era așa cum în mare măsură este și acum prin grija actualilor locuitori și edili ai orașului - un peisaj agrest cu interferențe târgovețe, stăpânit de gospodării înecate în verdeață și pâlcuri de pom fructiferi; din când în când câte o cumpănă de fântână structura spațiul adăugându-se și ea acelei asocieri de simț practic pozitiv și alunecări în reverii și vis pe care, sub clar de lună sau în plină arșiță de vară, peisajul o procura ambivalent. Această sinteză civilizație-natură, realizată fără crispări și reguli inginerești, în care cele două elemente se completau reciproc și armonios avea să fie botezată *grădina liniștii* de către un alt localnic, cărturar de frunte al urbei (profesorul A.G.Stino) - loc de popas și reverie, de fructuoasă activitate practică dar mai ales spirituală. Acestor spații, specifice Țării de sus a Moldovei, le datorăm în 1904 cele patru volume (urmate în curând de altele)

Scanned with OKEN Scanner

ale lui Mihail Sadoveanu (pe atunci locatar, îndărătul unei frumoase livezi de meri, în capătul străzii), versurile și cercetările de arheologie ale lui N. Beldiceanu, studiile și romanele lui Eugen Lovinescu; ele au ocrotit neodihnele lui A. Gorovei trudind la redactarea celei mai de seamă reviste de folclor a țării dar și veghele intelectuale și emulația - unică - a dăscălimii fălticinene asigurând orașului o poziție distinctă în viața culturală a României interbelice. Un loc dar și un *topos* al sensibilității românești - spațiu de autentică matrice sufletească pentru artă, fie ea literatură sau pictură. Este un loc în care prin târâit de greieri simți depărtările, osmoză perfectă între spațiul delimitat, chiar închis și cel deschis. El desemnează un perfect echilibru între natură și om, între pornirile slobode ale firii și adaosul construcțiilor lui artificiale dar și un anumit fel de a vedea, la scară umană, atât de legat de receptivitatea noastră populară, de acel funciar sentiment românesc al naturii de atâtea ori enunțat în sublimările lui literare dar atât de puțin studiat ca *dat* psihic...

Răspântiile spre aceste grădini apar la Băeșu în lucrările *Ulița Rădășenilor, Peisaj din Fălticeni* sau *Casa Sadoveanu*. Într-o asemenea *grădină a liniștii* sau cu gândul la ea, l-a pictat pe M. Sadoveanu între pomii înfloriți ai proprietății sale în cunoscutul său portret din 1918, în același an pe copiii acestuia, pe *Porfirița* și *Teodora*, grupul *Mircea, Bogdan și Tincuța* iar ulterior pe *Lia* (1919) cu ochii de viorele, cum se exprimă într-o scrisoare din 1923 [3] și *Laurențiu* (1922). Peste zăplazul casei bunicii începeau zările și nesfârșitul. Prin huciurile Oprișenilor și Șoldăneștilor, prin miraculoasa dumbravă din fața casei Sadoveanu și nu mai puțin misterioasa vale a Șomuzului se va desfășura veselia cuceritoare la oină sau jocul de-a capra, veselie alternând succesiv cu tristețea și melancolia orfanului - complex care nu-l va părăsi nici mai târziu când va trebui să lupte cu valurile vieții și ale lumii artistice. Aceleași locuri le va cutreiera, mai târziu, în vara anului 1918 împreună cu Mihail Sadoveanu, desemnând un periplu comun al sensibilității. Aici și în împrejurimi își va forma, consolida gustul pentru peisaj. Este cazul acelui peisaj cu mesteceni - unul dintre primele - realizat după peregrinările sale pe *Valea Văii* și *Dealul Bogății* din împrejurimile comunei Baia unde tatăl unui bun coleg de gimnaziu (Mihai Ștefănescu) îl chema să-i țină, în vacanțe, tovărășie feciorului, ajutându-l astfel cu discreție [4].

În general peisajul lui Băeșu este consecința unei ambiguități: nedisimulată plăcere a receptivității naturii, adeziune afectivă față de aceasta dar și un concomitent sentiment de reținută durere. Treptat, în ultimii ani ai vieții acesta se va accentua, confirmat de o lentă dar sigură ftizie. Ținuturile nemțene de munte unde s-a stabilit cu nostalgia unui profesorat la Piatra Neamț se vor substitui treptat *grădinii liniștii*; este o altă zonă, de un viguros și potolit pitoresc, de o măreție calmă, cu adânci rezonanțe istorice. Cunoscuse acest perimetru după ce refăcuse cromatic pe cartoane peisajul mahalalei ieșene nu mult deosebit de cel fălticean, experiență în cadrul căreia pictase cunoscuta lucrare *Bojdeuca lui Ion Creangă*.

Zona nemțeană este în pictura lui Băeșu una a perspectivelor panoramice ca în acel *Peisaj din Piatra Neamț* (1926). Venită după experiența italiană a peisajului (ca natură dar și ca viziune plastică modernă a pictorilor vremii), această zonă va

Scanned with OKEN Scanner

însemna în primul rând un remediu al suferințelor sale. În contrast cu vlăguirea continuă a corpului său are revelația unei colectivități umane, în deplin acord cu solul, sănătoasă și stenică , rezistentă la noxele civilizației moderne. Am greși dacă l-am anexa pe Băeșu corespondentului plastic, postgrigorescian al semănătorismului literar - fenomen frecvent la epigonii maestrului de la Câmpina. Ca și alt confrate, debitor și el în oarecare măsură zonei nemțene (Lascăr Vorel), Aurel Băeșu este impresionat de vigoarea țăranului - bătrân sau adolescent (*Sabin de la Dorna*) dar definitorie în constituirea personajului nu va fi aceasta ci acea stare de insidioasă melancolie, proprie peisajelor fălticinene, mult amplificată în psihologia țăranului de munte din portretele ultimului său deceniu de viață. Este cazul unor tablouri ca *Moș Grigore, Portret de țăran* sau *Moș Simion Parfichi din Hangu.* Melancolia bătrânilor, în contrast cu vitalitatea condiției lor rustice este una a vârstei dar și a unei lumi ce nu-și mai găsește locul în noile vremuri. Cobzarul însuși din tabloul cu același nume cântă cântecul bătrânesc al acestei lumi. Este un anumit moment de criză socială și sufletească discret sesizabilă în lucrările acestui artist, el însuși pătruns de obsesia iremediabilă a propriului său destin. Este melancolia unei lumi ce stăruia încă în locurile retrase ale provinciei în care idila veche se mai prelungea conferind evocărilor tonalități de nostalgice litanii. Este lumea lui Sadoveanu cu a cărui sensibilitate A. Băeșu, fost tovarăș de peregrinări pe Valea Șomuzului, mărturisește vizibile confluențe; îndatorate aceluiași sol și consonanțe sufletești. Habitat al existenței și fertil popas al creației, Fălticenii devin concomitent un autentic spațiu al matricei spirituale.

(“Convorbiri literare”, XCVII, 1989, nr. 1229, nr. 1, p. 10)

NOTE

1. *Retrospectivă Aurel Băeșu*, Galeriile de artă - Fălticeni, octombrie 1988.
2. Eugenia Antonescu: *Viața și opere* în *Expoziția retrospectivă* (catalog) *Aurel Băeșu*, Muzeul regional Bacău, 1966, p. 11.
3. Cf. scrisoarea din 1923 către Otto Briese inclusă în albumul *Aurel Băeșu*, text de Valentin Ciucă, Ed. Meridiane, 1987, p. 13.
4. Mărturie orală făcută la București, 20.II.1977, de către generalul în rezervă Mihai Stefănescu (Tabloul s-a aflat ulterior în colecția Stefănescu-Baia, în prezent în colecția *Galeriei de artă* - Fălticeni).

Scanned with OKEN Scanner

O PRINȚESĂ - ARTISTĂ: OLGA STURZA

Puțini sunt între vizitatorii Iașului care trecând prin piața denumită din ziua de 15.VI.1989 - piața *M. Eminescu*, să nu-și oprească privirile asupra monumentului celui mai mare poet român, omagiind astfel ipostaza pământească dar și cea celestă a lui Hyperion dominând acum, de la înălțimea soclului, intrarea din piață spre Bd. Copou ca și întretăierile în același spațiu ale străzilor Independenței, Păcurari, Al. Lăpușneanu și deschiderea spre Râpa Galbenă, dar și mai puțini dintre aceștia știu că chiar pe același soclu a fost - până în 1947 o altă statuie - de fapt, un grup statuar închinat Unirii... Era grupul celor patru femei îmbrățișate simbolizând Basarabia, Bucovina, Transilvania, revenite după război la Patria Mamă (figurată în statuia centrală), într-o ambianță de cordială fraternitate. Firește, faptul în sine nu a fost simțit ca un act de uzurpare, monumentul lui Eminescu fiind reamplasat aici din vechiu-i loc de cinste în care se profila grandios pe fațada cu colonadă a Universității. El a fost realizat pentru a șterge acel ciot de marmură, rest al fostului monument, hidos desfigurat, rest ce rămăsese, resuscitând întrebări și trezind tainice nostalgii într-o vreme când numele de *Basarabia* era prohibit în discuțiile publice...

Lucrarea dezvelită la 28.V.1927 se integra astfel numeroaselor monumente omagiind nenumăratele jertfe ale primului război mondial, jertfe având în final împlinirea unei vechi năzuințe - unirea românilor într-un singur stat.

Autoarea acestui monument, unic în felul său, Olga Sturza (1884-1971), făcea parte din elita socială și spirituală de altădată a Iașului și a țării, intelectuală multilaterală, generoasă militantă pe tărâm social și artistă-sculptor. Era în perioada interbelică, una din cele mai cunoscute luptătoare pentru emanciparea femeii, apărând contemporanilor ei ca *idealizarea celei mai perfecte noblețe de suflet, închinându-și patriei și poporului scăpărătoarea ei inteligență, dublată de o putere de muncă uriașă și entuziasmul inerent unei personalități care iese din mediul obișnuit* [1]. Sentimentul creștin de caritate - altă componentă distinctă și permanentă a personalității sale - a impus-o în calitate de președintă a *Societății pentru ocrotirea orfanilor de război* [2] ca o femeie energică, întruchipând, fără emfază, autentica omenie românească. Sunt și astăzi bătrâni (e adevărat, din ce în mai puțini), dar mai ales copii ai acestora - astăzi maturi - urmași ai acelor năpăstuiți orfani ai primei conflagrații mondiale care și-au datorat viața dar ulterior și studiile și carierele profesionale, adesea strălucite, acestei mândre femei care nu se putea limita la mondenitatea mediului de high-life căruia îi aparținea și nici chiar la ambianța elevat-spirituală a talentului ei.

Scanned with OKEN Scanner

Artista-sculptor Olga Sturza, născută la Popești (Iași), la 27.IX.1884 era succesoarea prin avere dar și prin spirit a două familii, reprezentante de marcă ale aristocrației Moldovei. Era fiica lui Alexandru (Mutunache) Mavrocordat (1844-1907) om de elevată cultură și rară distincție, vorbind curent în afară de limba țării, franceza, germana, greaca, cunoscător al limbilor clasice - el însuși succesor pe linie paternă al familiei Mavrocordat - faimoasă prin ctitoria Văcărești lor (posesoarea cu peste două secole în urmă a unei biblioteci ce a stârnit râvna de colecționari a câtorva capete încoronate ale Europei) și a Luciei Cantacuzino-Pașcanu a cărei familie și casă se impunea prin nivelul de cultură și aleasa ei mondenitate rafinatului mediu al high-life-ului ieșean de la finele sec. al XVIII-lea - după cum ne informa la 1805 în cartea sa doctorul și literatul Andreas Wolf. Prin căsătoria în 1908 cu Mihail Dimitrie Sturza, nepotul domnitorului Mihail Sturza (1834-1849), viitoarea artistă și militantă pe tărâm social intra în mediul strălucit al unei familii care dăduse țării nu numai doi domnitori, mari proprietari și remarcabili dregători ci și bibliofili, colecționari-donatori ai Academiei Române, scriitori-traducători sau corifei ai artei dramatice.

Perioadă istorică cu merite reale în modernizarea societății românești a principatului Moldovei, domnia lui M. Sturza determinase între altele opțiunea pentru neoclasicismul european - de filieră austriacă, franceză sau rusă - un neoclasicism sub semnul căruia va evolua majoritar arhitectura laică și religioasă, dar și pictura, orfrevăria sau sculptura din prima jumătate a secolului trecut. Este impresionant să constați coerența opțiunilor și a soluțiilor estetice abordate, fusiunea sintetică a influențelor străine cu realitățile autohtone - situație ce ar îndritui pe istoricul de artă să vorbească de un stil al epocii lui Mihail Sturza.

Erudită, succesoare a unei distincții spirituale ancestrale dar și posesoare a unui nativ instinct artistic, înzestrată cu o energie fizică și intelectuală ieșită din comun, Olga Mavrocordat devenită prin mariaj Sturza, expunea încă din anul căsătoriei sale - 1908 - la exigentul *Salon de Paris*. Faptul în sine încununa o activitate artistică în care dincolo de lucrările de atelier ale studiilor sistematice sau intermitente în două din capitalele artei europene de atunci - Dresda și Paris - se eșalonau numeroase lucrări sculptate în marmoră sau modelate în ghips. Fără a avea ambițiile și nici persistența sculptorului de profesie, artista a lucrat mai degrabă din imboldul inimii, păstrând totuși o anumită continuitate în activitatea sa artistică în atelierul special construit în Iași, orașul reședinței sale, în spatele vilei sale din str. Carol (astăzi Copou) nr. 17 - vilă existentă încă până la nejustificata ei demolare din 1960.

Judecând după lucrările rămase (nu prea multe) - Olga Sturza s-a format în cultul pentru valorile clasicismului - mai bine zis ale neoclasicismului european - un clasicism eliberat însă de rigiditatea sa tendențioasă inițială ca și de răceala execuției sale tehnice. Martoră a mutațiilor survenite în sculptura europeană a vremii sale, artista admirase lucrările lui Bourdelle și avu acea revelație a tumultului lăuntric tensional din interior impunând o nouă viziune a formelor în mișcare; la Paris în primii ani ai secolului avu rarul privilegiu de a fi fost eleva marelui Rodin.

Scanned with OKEN Scanner

Monumentul funerar al prințului Al. Mavrocordat (tatăl artistei) încastrat în peretele sudic al interiorului bisericii din Miroslava - Iași (conacul de aici va fi donat în 1918 printr-un gest de mare noblețe sufletească de artista - proprietară pentru amenajarea unei instituții școlare existente și azi) este reprezentativ pentru personalitatea artistică a autoarei. Sicriul-chenotaf al defunctului, acoperit cu o draperie - lințoliu - dăltuit cu o rară măiestrie, este încadrat într-o firidă străjuită de două coloane susținând o arcadă. Este un ansamblu arhitectonic rememorând arhitectura interioară a epocii lui M. Sturza. Silueta feminină din luneta delimitată în partea de sus de arcadă se constituie ca o lucrare de abordare clasică gândită de un artist receptiv în contemporaneitatea lui și la grația Jugendstilului.

Perpetuând prestigioasa tradiție a sculpturii dar nestrăină de inovațiile mijloacelor ei de expresie, specifice timpului în care s-a format, Olga Sturza a fost constant atrasă de limbajul alegoric ca mijloc de exprimare plastică. Este cazul unor statui-alegorii ca *Unirea* dar și al lucrărilor *Sărutul, Sburătorul* sau al aceleia întruchipând un nud de femeie într-o atitudine de implorare având o inscripție-motto *Aperite mihi porta Justitiae* (exista acum patru decenii în subsolul unei clădiri a Primăriei din Iași). A lucrat de asemenea unele busturi între care remarcăm pe acela al poetului Mihai Codreanu. După război s-a limitat la pictură (poate și din pricina lipsei condițiilor și mijloacelor) orientându-se cu prioritate spre priveliștile ținutului Neamțului care i-a inspirat mai multe peisaje (numeroase ipostaze ale Ceahlăului) dar și spre fizionomiile unor monahi ai mănăstirii Neamțului (*Părintele - magistrat Petre Pogonat, Părintele Vasilache, etc.*). Parte din aceste lucrări câte au supraviețuit dureroaselor experiențe ale artistei de după 1947, au fost donate de aceasta în 1960 (prin intermediul părintelui consilier cultural Scarlat Porcescu) pentru a împodobi noile sedii ale diferitelor birouri ale Mitropoliei Moldovei sau au rămas prin chiliile Mănăstirii Neamțului. Privindu-i peisajele, dincolo de talentul indiscutabil al autoarei nu poți să nu remarci autenticul sentiment al naturii, delicatețea tușei, farmecul particular al asocierii deloc contrastante, dintre vigoarea, măreția montană și evanescența ceturilor, filtrarea discret-meloncolică a luminii.

Evident, lucrarea prin care Olga Sturza a rămas în memoria contemporanilor, a ieșenilor în special, este *statuia Unirii*.

Nu ne surprinde hotărârea ei încă din 1919 de a realiza *o statuie alegorică comemorând Marea Unire, înfățișând lipirea provinciilor la sânul Patriei Mame*, cum relata autoarea însăși a monumentului - aproape terminat - când scria acestea (la 1.VIII.1924) într-un memoriu [3] cerere către președintele Comisiei interimare a Primăriei Iași - instituție căreia îi încredința - cu donație - îndoita ei ofrandă - a artistului dar și a românceî - destoinică militantă pentru binele public.

Și-a ales Iașul ca oraș al donației sale nu dintr-un capriciu sau din conștiința nostalgică a antecesorilor ilustri ai familiei sale. Pe linia ideii întruchipate în statuie, Iașul antedata și alte monumente de acest gen; aici s-au ridicat încă prin 1875 bustul voievodului-martir, protestatar față de răpirea Bucovinei (realizat de Karl Storck) sau statuile monumentale ale ctitorilor Unirii ca M Kogălniceanu (în 1911) și Alexandru

Scanned with OKEN Scanner

Ioan Cuza - ambele realizate de Rafaello Romanelli din Florența, V. Alecsandri (1905 de W. Hegel) sau busturile altor colaboratori ai lui Cuza-vodă... Era în firea lucrurilor ca Olga Sturza să conceapă Iașul ca *oraș al Unirii.*

Grupul sculptural (impunător și prin dimensiuni) configura alegoria prin cele trei femei în costume naționale - provinciile românești reunite, grupate în jurul Patriei-Mame, în fizionomia căreia se întrevedeau trăsăturile reginei Maria care i-a servit ca model - însăși ideea Unirii; alături, un copil într-un gest firesc și tandru de raliere la ambianța grupului ar fi reprezentat pe românii împrăștiați în lume...

Statuia este monumentală dar de o monumentalitate deloc agresivă... O particulară rotunjire a suprafețelor, modelajul nu lipsit de grație al mâinilor și faciesului personajelor, orchestrarea judicioasă a raportului dintre plinuri și goluri, curbele unduioase - toate generează un ritm al fiecărui personaj - integrabil ritmului general al compoziției; toate se subsumează dominantei afectiv-spirituale a întregului ansamblu - aceea de regăsire și confraternitate. Este o idee-aspirație, impusă monumentului de însăși anumite eforturi ale anilor postbelici ce au urmat mărețului act de la 1.XII.1918...

Alegorie a unei idei-aspirații împlinite, monumentul nu are nimic din uscăciunea abstracțiunilor fie ele și elevat-eroice; totul comunică impresia de regăsire, după ani de recluziune și prohibire, a umanității și prieteniei. Se remarcă o candoare a chipurilor, o expresivitate tipic feminină a volumelor, un joc de contraste reieșind din însăși confruntarea luminii cu suprafețele sculptate. Formată ca artistă la școala prezidată de spiritul Heladei - a armoniei, echilibrului și măsurii - dominant în sculptura românească a secolului trecut, prelungit și la începutul celui următor (evident, cu excepțiile de geniu ale lui Constantin Brâncuși), Olga Sturza se sustrage totuși în lucrarea sa abordării reci, clasic-epigonice a subiectului. Gata încă din 1924, monumentul era predat primăriei ieșene care îl acceptă la 8.I.1925 în ședința unei comisii ad-hoc constituite; aceasta remarcă lucrării *un adânc sentiment patriotic* ca și calitățile estetice. Acceptul donației era consemnat în procesul-verbal [4] al comisiei, semnat între alții de primarul C. Toma, avizat de arhitectul orașului A. Grossu, de șeful serviciului tehnic al primăriei - ing. Andriescu-Cale, de dr. Pușcariu, Crupenschi și - nu în ultimul rând - de pictorul Gh. Popovici, directorul Școlii de Arte frumoase din localitate. După necesara deviere a liniilor de tramvai, lărgindu-se astfel baza soclului, se construiește un fundament de ciment peste care antreprenorul Leonardo Martinis [5], proprietarul unui atelier de lucrări în piatră și marmoră din București, execută din piatră dură de Transilvania adusă din cariera Bârgăului Clujului platforma, existentă și astăzi (va deveni, din 1957, soclul statuii lui Mihai Eminescu - mutată din locul ei inițial, de la Universitate).

Din variate motive, inaugurarea oficială a monumentului avea să întârzie; pe 28 mai, Iașul împodobit sărbătorește primește vizita oficială a familiei regale - a micului principe Mihai, a principesei-mame Elena, a altor persoane oficiale, iar a doua zi, la 29 mai 1927 și a reginei Maria. Spre orele 11 se dezvelește, după slujba de sfințire a unui arhiereu al Mitropoliei, *statuia Unirii* pentru ca numai după o oră

Scanned with OKEN Scanner

aceeași ceremonie (prelungită cu mai multe discursuri, defilări de trupe etc.) să se repete pe platoul Copou (în prezent spațiul de amenajare al supermagazinului Copou) în fața monumentului, recent și el, consacrat jertfelor Diviziei a II - a de cavalerie din Iași care, intrată la 15.VIII.1916 în războiul de întregire a neamului și-a încheiat operațiunile jertfindu-și, pe parcurs, majoritatea ostașilor, în ziua de 4.VIII.1919 la Budapesta... Statuia (existentă și astăzi, dar cu unul din basoreliefuri smulse și inscripțiile ciuntite) era opera sculptorului I. Dimitriu Bârlad. Prezentă la aceste festivități, Olga Sturza felicitată de primarul orașului și celelalte oficialități avu bucuria de a-și vedea, după ani de strădunțe, încununate eforturile, participând și la celelalte manifestări populare sau mondene ocazionate de eveniment (defilări de trupe, recepții date de Primărie sau Comandamentul Corpului IV de armată (la sediul acestuia - actuala primărie) - recepții la care s-au produs violonistul Mircea Basarab și pianista Rodica Șutu.

Din păcate, soarta acestei statui a Unirii avea să fie peste numai două decenii nemeritat de tristă... Scăpată de gloanțele și bombele anului 1944 avea să cadă prin 1946-1947 sub baroasele unor rudimentari. Monumentul, amintind zilele de glorie ale revenirii la patria mamă a Bucovinei și Basarabiei - acum înstrăinate - deranja pe membrii Comandamentului militar sovietic cazat pe atunci în vechea clădire a Vămii și antrepozitelor, lângă gară ca și pe zeloșii lor aderenți locali, acei *toboșari ai vremurilor noi* - care te copleșeau de pretutindeni. A fost un act de vandalism deliberat - cap de serie pentru altele de acest gen... Rând pe rând în perioada 1948-1950 se smulge de pe soclu statuia lui Titu Maiorescu, sunt sfărâmate statuile din piatră ale regilor Carol I și Ferdinand din curtea fostei Fundații Regale (astăzi Biblioteca Universității) dispar atâtea busturi din Copou, din grădina Teatrului Național sau din holurile unor prestigioase instituții de cultură... A fost un calvar al oamenilor dar și unul, nu mai puțin terifiant, al statuilor...

Era firesc ca această statuie pe care ieșenii au simțit-o ca pe o emblemă spirituală a orașului lor, să-și regăsească locul alături de celelalte monumente care fac parte din însăși fizionomia orașului.

Propusă spre a fi restaurată de către Primăria orașului Iași și societatea ACREMIS, s-a instituit un concurs pentru atribuirea comenzii restaurării statuii *Unirii* - eventualul câștigător urmând să respecte întru totul dimensiunile și configurația monumentului inițial al Olgăi Sturza. S-a instituit și un comitet al statuii. După ședințele din 8.II și 29.IV.1994 în care reprezentanții unui numeros public și-au expus punctele de vedere referitoare la condiția estetică a statuii și spațiul amplasării ei, s-a hotărât, în ședința din 1.VII.1994, drept câștigător al concursului pe sculptorul Constantin Crengăniș. O comisie special constituită la 3.X.1994 a vizionat și avizat favorabil macheta statuii ca și modelul în ghips în mărime naturală (8.IV.1994). Restaurarea grupului statuar al Olgăi Sturza a pus sculptorului-restaurator multiple probleme estetice sau de domeniul execuției tehnice. El a respectat fondul ideatic al lucrării la fel și detaliile care o revendică unei anumite estetici în care artista și-a conceput majoritatea lucrărilor dar, a avut, evident, și un cuvânt de spus. Asemeni acto-

Scanned with OKEN Scanner

rilor de talent care fără a schimba efectiv textul relevă totuși personajului o anumită viziune, subliniindu-i valențe și sensuri nebănuite de spectatori, Constantin Crengăniș a intervenit cu superioară discreție, în raportul de lumini și umbre, relevând monumentului o finețe a curbelor, a potențat energia articulațiilor în unghiuri drepte ale membrelor ca și valorilor simbolice ale ansamblului. În prezent se trece la transpunerea în marmoră a modelului în ghips.

Domnul prof. Constantin Simirad, primarul Iașului, a avansat ideea realizării în fața monumentului a unei amenajări incluzând flacăra recunoștinței veșnice, adusă nenumăraților și anonimilor luptători pentru Unire din toate provinciile românești. Se va restitui astfel Iașului unul din însemnele lui cele mai de preț - simbolul Unirii - pe care generații de cărturari și militanți ai orașului au ridicat-o la rangul de supremă emblemă spirituală.

NOTE

1. Ioan Dafin: *Principesa Olga Sturza* în vol. *Figuri ieșene*, ed. *Viața românească*, f., p. 180-183.

2. Cf. Olga Sturza: *Dare de seamă asupra încheierii activității societății* Ocrotirea orfanilor de război *prezentată Majestății Sale Regina Maria...* Iași, Ed. *Lumea*, 1936 și lucrarea lui Marius Popescu: *Un român pentru România*, Editura Militară, București, 1991, p. 88.

3. Cf. Memoriul (autograf) al prințesei Olga Sturza, existent la Arhivele statului - Iași, fiind Primăria-Iași, dosar nr. 378/1924 (*Monumentul comemorativ al Unirii donat de Dna Olga Sturza*).

4. Cf. *Memoriul* amintit.

5. Cf. *Contractul* dintre Primăria Iași și Leonardo Martinez din 30.IX.1925/dosarul citat).

6. Comitetul *Statuii Unirii* este compus din domnul primar Constantin Simirad - președintele comisiei -, prof. dr. I. Caproșu, prof. dr. Gh. Macarie, arhitecții I. Oancea și N. Munteanu, ing. Radu Onofrei, prof. dr. Mandache Leucov, prof. dr. Marțian Cotrău, ing. Gh. Ostap și pictorul T. Mocanu.

Scanned with OKEN Scanner

UN PREMATUR, ILUSTRU DISPĂRUT – PICTORUL - PROFESOR IOAN NEAGOE

O retrospectivă [1] Neagoe spre sfârșit de toamnă se impunea nu numai pentru a comemora un an de la dureroasa, prematura sa trecere în neființă. Deja în expoziția din 1988 din sala Coloanelor a Conservatorului ieșean prin o selecție operată de însuși autorul picturilor, se oferea o imagine de ansamblu a creației artistului în care publicul, implicit criticii, puteau reține coordonatele esențiale și destinele creației sale și concomitent noile mutații, substanțiale în lucrările din ultimii doi-trei ani de viață. Retrospectivist în selecție, Neagoe avea atunci și lucrări recente în raport cu data la care expunea; aveai în față un artist în mers de la care te așteptai îndreptățit să ai surpriza unor viitoare, superioare revelații plastice - dispariția omului apare cu atât mai regretabilă.

Argeșean de obârșie, dar aclimatizat perfect zonei spirituale a Iașilor și mândru de a-i aparține, fie și prin adopțiune, acesteia, Neagoe se impune la scurt timp de la anul descinderii sale în fosta capitală a Moldovei ca distinctă prezență artistică. Nu se grăbea; surd la laude și străin de ambițiile ascensiunii exterioare, expozițiile sale personale - puține - marcau, în viața artistică a orașului - evenimente. Cadru didactic chiar anul descinderii sale (1961), la Facultatea de arte plastice (reînființată atunci după abuziva ei desființare din 1950), I. Neagoe formează, în aproape trei decenii, generații de studenți în spiritul respectului și devoțiunii față de profesie și artă; era unul din cei doi-trei *stâlpi* ai facultății, artistul reeditând prin conștiinciozitate, abnegația sa pasionată și cultură, ținuta marilor profesori din perioada antebelică a Academiei. La cursuri se dăruia cu nestăvilită generozitate, împărtășindu-și studenților secretele meseriei - în aceștia văzând camarazi și nu viitori, potențiali rivali...

Era printre pictorii care citeau-altfel de cum ai citi ziarele, lectura unei cărți - cu discernământ alese - prilejuindu-i îndelungi reflecții. Atelierul la care se abătea direct de la cursuri era principalul său refugiu - spațiul supremei sale împliniri - la care se adăuga, în aceeași cameră, un al doilea - după un fel de paravan (supraetajat - o mică dar prețioasă bibliotecă de albume și de cărți de istorie de artă românești dar și fundamentale ediții străine. Dar marea surpriză oferită post-mortem contemporanilor săi era scrisul. Faptul în sine într-adevăr a surprins cu atât mai mult cu cât Neagoe nu vorbea despre aceasta; era agasat de vreun confrate care - reminiscență filologică - amesteca frecvent, în plachete cu pretenții de eseuri sau cronici, literatu-

Scanned with OKEN Scanner

ra cu plastica uitând că acestea, în anumite privințe erau diametral opuse. Un decan al facultății, Petra Hârtofeanu, semna pe vremuri contribuții documentare evocând episodic aspecte din viața fostului său profesor N. Tonitza; unii plasticieni se grăbeau să dea ocazional interviuri-stas, conform orientării de sus, sau se semnala ca o excepție, câte o carte memorial-autobiografică (Dan Hatmanu). Judecând după fragmentele fericit selectate și afișate în premieră vizitatorilor expoziției, Ioan Neagoe poseda între pictorii ieșeni, în cel mai înalt grad, harul scrisului, este un lucru de care va trebui să se țină seama, într-o viitoare ediție (selectivă) a *Caietelor* sale...[2]

Prin grija organizatorilor între care în primul rând cea a Doamnei Filomela Neagoe, retrospectiva de la Copou completează imaginea de ansamblu a expoziției realizate de artist în 1988, restituind publicului coordonatele esențiale ale picturii lui Neagoe, implicit reperele evoluției acesteia în timp. Neconformist ca plastician artistul nu a cantonat niciodată în precepte definitiv învățate; mereu înnoit în precizarea elaborărilor sale, era onest, deloc versatil în experiențele sale plastice, adversar al căutărilor sterile, al *găselniților* cu orice preț...

Deși suntem tentați astăzi să-l reținem prin portret și unele naturi statice, ca fiind cele mai perene din creația sa, artistul a abordat și ilustrat cu vrednicie, mai toate *genurile.*

Portretele însă îl descoperă primele. Intervențiile maestrului Aurel Ciupe, care i-a remarcat laudativ, prin 1956, un portret în cadrul primei expoziții studențești, au intuit o autentică vocație pentru acest gen; începea un drum sinuos, confirmat ulterior de certitudinile unei continui ascensiuni artistice.

Portretele lui Neagoe au acel ceva din arta vechilor maeștri dispuși să se confrunte cu modelul dar să și înfrunte ulterior veacurile. Firește nu toate; diferențele, chiar inegalitățile valorice, sunt vizibile, fiind depistabile chiar și în cadrul lucrărilor expuse.

Ca și în cazul altor artiști îi remarcăm expozantului puternica capacitate de penetrație psihologică, consecința unei vădite, fericite sinteze a mijloacelor de expresie.

Plecând de la contingent (contemporani de diferite vârste, recognoscibili astăzi, care l-au reținut nu o dată portretistic) pictorul transfigurează puternic realitatea. Departe de a rămâne la simple similitudini sau caracteristicile aparente ale portretizatului el pătrunde o dominantă a personajului, nefiind de acord cu inserțiunea particularului de suprafață, într-o operă destinată durabilității în timp; este o dominantă relevând impresionant o fuziune între acea *qualitée maitresse* a personajului și însăși viziunea artistului. Există o tipologie a adolescentului, a omului matur, episodic ne reține, enigmatice chipuri de femei.

Sunt portrete marcând individualități, categorii sociale, cel mai adesea ipostaze afective sau sinteze spirituale. Unele sunt grave, închis taciturne, altele triumfând în plenitudinea lor vitală, episodic se întâlnesc și șarje amical-comice (*Portret cu pene* din expoziția anterioară, 1988).

Un chip obișnuit, cunoscut cotidian, devine prin intermediul artistului o autentică legendă.

Scanned with OKEN Scanner

Vizibile, preferințele se orientează spre acele firi tumultoase, titanic - monumentale, capabile de a exprima, nu o dată dimensiuni ale existențialului uman. E ceea ce face în portretul lui *Octav Băncilă* dar mai ales în acela dominat de tușele fioros învolburate ale uriașului de la Iasnaia Poliana. Nu mai este nevoie, în acest caz, să ne explicăm tainica opțiune pentru chipul marelui *Pallady* păstrat într-o lucrare mai veche realizată în cadrul planului de cercetare științifică a Facultății de arte plastice, reluată apoi într-o replică sensibil-distinctă prin tonalități cromatice. Rătăcind în periferia ieșeană din ulița *Plopilor fără soț* (alt subiect al peisajelor sale) Neagoe era văzut nu odată cercând potecile dintre vii spre fosta vilă Pallady de la Bucium, străjuită în zare de falnici stejari. Era un loc în care se apropia și se oprea uneori cu sentimentul cu care te apropii de locurile unor sanctuare părăsite dar pătrunse încă de sfințenia celora care le-au slujit. Portretele lui Pallady executate de Neagoe devin veritabile acte de curaj dacă ne gândim că ele succed magistralelor autoportrete ale artistului sau interpretării de excepție a sculptorului Gh. Anghel. Pe urmele lui Anghel, dar într-o altă particulară viziune plastică, artistul reține în figura marelui înaintaș, imaginea unui dârz sacerdot al artei, de austeră și energică maiestate, comunicând nestrămutatul său crez în rosturile artei. Apropiindu-se de această imagine, autorul ei ar fi putut murmura *Pallady c'est moi*. Ilustrul său înaintaș cu capul puțin pe spate, cu o fermitate statuară a trăsăturilor feței, purtând obișnuitul său baston de promenadă, devenit prin elevată transfigurare sceptru faraonic, Pallady apare investit cu însemnele unei regalități ale empireului artei.

Omagiul adus lui Pallady, artist prin care pictura românească a afirmat la cota înaltelor valori însăși condiția artei dar și a artistului în societatea românească, devine astfel în pictura lui Neagoe un omagiu adus artei dintotdeauna dar și de oriișiunde.

Evident, monumentalitatea nu rămâne un atribut al portretelor. Există o monumentalitate a peisajelor între care cele exotice irump magnific în exuberanța lor vegetală determinând imaginea unei naturi trezite în rosturile ei copleșitor-primordiale (*Peisaj exotic*). Există o aglomerare a plopilor centenari eternizând grandoarea silvestră și conferind imaginii rezonanțe evocator-legendare (*Plopii fără soț*). Se simte pe alocuri o izbucnire, deloc gălăgioasă a stihiilor dar cu atât mai elocventă în tumultul potolit dar profund al forțelor lor latent-germinative. Freamătul vital al pământului, de o tensionată dar sobră gravitate, se exprimă într-o delicată și rafinată alternanță de tonuri și semitonuri cromatice; este o modalitate în mare măsură proprie creației artistului - conferind imaginii sunetul ei unic.

Naturile statice se sustrag și ele efemerului, prin vraja potolită a culorilor. Artistul a fost tentat de strălucirea fastuosului cromatic. Dar dincolo de exuberanța temperată a culorilor întrezărim dimensiunea fascinant-magică a acestora. *Peștii* ca și *Florile* - frecvenți în plastica lui Neagoe devin de-a dreptul miraculoși, întrezărind pentru o clipă tainice evadări de vis. Niște frunze uscate, pictate spre nebănuitul sfârșit al vieții devin un pretext pentru a releva ceva unic, existent în afara vizibilului dar întrupat totuși prin mijloacele acestuia.

Scanned with OKEN Scanner

Complexă la modul fastuos în unele lucrări mai vechi, culoarea se simplifică pe parcurs; e o concentrare, o esențializare a energiilor sale, imperative cerute nu numai de nevoia de sobrietate, dar mai ales din necesitatea relevării ideii. Nu atât un echivalent al culorii - pasiune cât al uneia - gândire... A picta înseamnă și a medita; *filozofez în toate situațiile* nota artistul în 1967, în unul din *Caietele sale*: Timpul personaj nemilos și implacabil dă dealtfel titlul unui tablou - un inedit portret asimilând alura statuarei vechi-egiptene...

Gama cromatică, diversă, exaltă profunzimea nuanțelor. După o obsesie a albastrului din lucrările mai vechi succeda o preferință vădită pentru culoarea galbenă. Este un galben mirific, căruia artistul îi descoperă nebănuite resurse plastic-expresive. Obiectul real trăiește în pictura lui Neagoe o aventură care-l sustrage picturalului observației plate sau decorativului în favoarea plasticizării fiorului existențial. O anumită notă de mister se implică de la sine, multiplicând sensuri sau luminând instantaneu adâncimi ce scapă privirii comune.

Artă și sinteză, pictura lui Neagoe, cumulând neîntrerupte eforturi ale propriilor tensiuni creatoare, într-o formulare modernă dar fără exhibiționisme, profund autohtonă dar necantonind într-un vetust tradiționalism, conturează un reper distinct într-o antologie a celor aleși ai plasticii noastre.

("Însemnări ieșene" - serie nouă -, II, 1993, nr., 2, p. 71-73)

NOTE

1. Expoziția retrospectivă Ioan Neagoe (1933-1991) deschisă la 18.X.1992 la *Centrul Eminescu* - Copou (Iași).

2. Cf. ediția parțială a acestora în Ion Neagoe: *Timpuri amestecate din jurnalul pictorului* - ediție de Daniela Isache și Filomela Neagoe, postfață de Traian Mocanu, Casa de presă și editură "Cronica", Iași, 1994.

Scanned with OKEN Scanner

NEGRUZZI ÎN IAȘUL VREMII SALE

Devenită capitală a Moldovei sub Alexandru Vodă Lăpușneanu, Iașul intră de timpuriu în atenția călătorilor; diplomația în drum spre Istanbul, învățați, personalități eclesiastice, secretari și preceptori în familiile domnitoare boierești autohtone, l-au evocat nu o dată în memoriile lor. Remarcat din sec. al XVII-lea de Marcus Bandinus și Paul de Alep pentru frumusețea monumentelor de artă, impresionant prin ceremonialul curții domnești (Philippe d'Avril, sec. XVII), Iașul se înfățișa ca un oraș solid întemeiat; oricât ar fi sugerat unele gravuri fanteziste prezentându-l ca un burg medieval apusean plin de turnuri împrejmuite de ziduri greoaie de piatră, nu se pot totuși contesta aprecierile făcute cu precizia specialistului de către inginerul francez Philippe Dupont relatând o vie activitate comercială și mai ales construcții puternic întărite ale cetății de scaun [1]. Punct de trecere sau teatru de război în bătăliile ruso-turce ale sec. al XVIII-lea, martor al distrugătoarelor năvăliri turcești și al instabilității domniilor, Iașul suferă din plin consecințele nestatorniciei. Numeroși călători ai sec. al XVIII-lea (Baltimore, l'Hauterive, Dr. Andreas Wolf) semnalează dezordinea orientală a străzilor, precaritatea măsurilor edilitare în contrast cu luxul excesiv al protipendadei. Scaun domnesc, orașul este menționat frecvent de cronicarii țării. Iașul dramatic al anilor 1821-1822 inspirase lui Al. Beldiman o *jalnică tragedie*; evocarea literară propriu zisă a Iașilor, a specificului așezării sale urbane, a firii și moravurilor locuitorilor săi, în opere de ficțiune va aparține - mai târziu - scriitorilor de la "Dacia literară". Între aceștia C. Negruzzi va fi printre cei mai strâns legați prin aspirațiile, preocupările cultural-literare dar și social-politice și administrative, de viața acestui oraș. În casa tatălui său, paharnicul Dinu Negruț, fire deschisă, mare iubitor de carte românească într-o vreme când mare parte din protipendada o disprețuia, învață de timpuriu grecește și franțuzește, apoi cu Alboteanu, - dascăl al seminarului de la Socola - și în limba română. Aflată într-o ladă *pururea deschisă*, biblioteca din coridorul casei din Iași, completată de o alta din conacul de la Trifești-Vechi, oferea în rezumat, prin titlurile ei, atmosfera și gustul literar din principate la sfârșitul sec. al XVIII-lea și începutul celui următor. Departe de a se limita la *Viețile sfinților* și *Psaltire*, lecturile casei cuprindeau, alături de manuscrisele cronicarilor, lucrări din Gesnner și Florian, romane de Mme Cottin și Mme Genlis, cugetările lui Oxenstiern etc., oferind astfel istoricului literar fenomenul integrării literaturii și preferințelor noastre literare în acelea ale literaturii europene ale aceleiași epoci. Revedicându-se unei asemenea ambianțe, evident primele scrieri îi vor purta pecetea. Traduceri și pre-

Scanned with OKEN Scanner

lucrări din scriitorii epocii luminilor (Voltaire, Mme de Genlis alternează cu altele din clasicii sec. al XVII-lea francez (Lesage, La Fontaine). *Moralicești haractiruri* tradusă din greceşte după Darvari vestesc pasiunile de moralist fructificate mai târziu în *fiziologiile* ciclului *Negru pe alb*. Traducerea din Florian şi a unei idile *Satirii* îl leagă de literatura berjeristă a sec. al XVIII-lea, bucurându-se încă de audienţă în Iaşul începutului sec. al XIX-lea. Eclectice, stând sub semnul variatelor lecturi, preocupările literare vor face loc nuvelei romantice inspirate din realităţile contemporane (*Zoe. O alergare de cai*). Acţiunea celei dintâi se petrece în Iaşul adolescenţei scriitorului. Avatarurile nefericitei Zoe au loc pe un fundal social evocat de un contemporan dotat cu un fin spirit al observaţiei. Este Iaşul domniei lui Ioniţă Sandu Sturza nerefăcut încă după dezordinile eteriştilor, jafurile şi stricăciunile ocupaţiei turceşti din 1822, la care se adaugă ravagiile groaznicului incendiu din 19 iulie 1827 ce transformase în cenuşă o treime din oraş. Trăsurile merg printre străzile străjuite de ruinele îndărătul cărora pândesc răufăcătorii.

Cinismul demonic al elegantului cuconaş îmbrăcat după moda curţii cu giubea de pambriu, antereu de suvaia, işlic şi papuci galbeni prefigurează, în contrast cu victima, un erou romantic; efuziunile sentimentale ale eroinei, motto-urile capitolelor, parafrazările unor citate [2] se revendică aceluiaşi curent literar. Cortegiul pitoresc al suitarilor, seimenilor şi darabanilor îmbrăcaţi cu toată pompa cuvenită ceremonialului domnesc are veridicitatea tabloului de epocă. Patetică în genul eroinelor teatrului lui V. Hugo (din care scriitorul ieşean făcea traduceri), Zoe păstrează uneori aspectul oriental de odaliscă, specificul eroilor fiind dat şi de această asimilare particulară a reacţiilor şi procedeelor romantismului în Iaşul ieşit doar de câţiva ani din regimul domniilor fanariote.

Preocuparea de a evoca cadrul oraşului vieţii sale se dovedeşte permanentă. Cearta între un ienicer şi un tuliman înserată în cadrul naraţiunii *Istoria unei plăcinte* reproduce un episod dramatic din Iaşul jefuit şi incendiat de turci după retragerea eteriştilor. Anecdota istorică vizează prezentul contemporan al autorului; satira mijloacelor de obţinere a caftanului de vornic mare va fi fost simţită de Iaşul de atunci ca o reacţie voalată împotriva favoritismului şi mitei oficializate în vremea domnitorului Sturza. Făcându-se în posteritate ecoul acestei stări de lucruri, Vasile Alecsandri avea să evoce mai târziu marele răsunet al nuvelei *Alexandru Lăpuşneanu* (*Scrierile lui Constantin Negruzzi, Păcatele tinereţelor, cu o introducere de V. Alecsandri*, Bucureşti, Socec, 1872, vol. I, p. IX). Iaşul va servi în mare măsură şi acestei nuvele drept cadru al acţiunii. Aspectul medieval al curţii domneşti, fastul bizantin al costumelor, miresmele arhaice ale limbii sunt sugerate de un om care mai apucase ceva din ceremonialul şi recuzita vestimentară feudală. De domeniul evidenţei, culoarea istorică nu va necesita ca la Odobescu, două decenii mai târziu, eforturi de documentare livrească. Scena mesei la curtea domnească, *dregerea* vinurilor, mâncările cu verdeţuri plutind în unt reînvie ospeţele agăi Dumitrache Gane de lângă biserica Banu (str. Lăpuşneanu), socrul scriitorului pe care copiii Iacob şi Leon Negruzzi, le mai apucaseră [3].

Scanned with OKEN Scanner

Însăși răscoala târgoveților veniți în goană la palat, una din cele mai concise și puternice scene de masă din literatura română, va fi amintit contemporanilor revolta tătărășenilor la 18 iunie 1819, sosiți gloată la palatul domnesc pentru a protesta împotriva împilărilor [4]. Cadru al principalelor sale opere literare, Iașul va fi nu mai puțin martorul unei activități sociale care-i va acapara de multe ori în detrimentul celei literare, cea mai mare parte din viață. Cunoscător al ascensiunii tatălui său, ajuns boier cu stare dintr-un fost slujitor al bogatului feudal Balș, viitorul scriitor intră la 17 ani ca diac la visterie inaugurând o lungă carieră administrativă; îl va obliga la aceasta micșorarea averii părintești mult păgubită înruinătorul proces intentat lui Mihail Sturza, viitorul domnitor. Dacă V. Alecsandri, moștenitor al unei însemnate averi își permitea să-și trateze slujbele *boierește* lipsind cu lunile, fiul paharnicului Dinu Negruț este de o rară persistență. Secretar al Obștești adunări, deputat și primar de Iași, membru în numeroase comisii variate prin conținutul lor, C. Negruzzi este pus în situația de a activa și de a da soluții unor probleme aparținând întregului domeniu al vieții sociale. Director al visteriei, efor al școalelor, membru al divanului lui N. Vogoride, ministru al finanțelor sub Al. I. Cuza, scriitorul își va încheia funcțiile obștești târziu, în 1866, și atunci numai sub presiunea bolii. Explicabile prin diletantismul frecvent în epocă, varietatea preocupărilor autorului demonstrează și aptitudinile, operativitatea care-l făcuseră apreciat și căutat în mai toate treburile publice ale capitalei Moldovei. Integrate eforturilor de modernizare ale orașului, inițiativele și măsurile scriitorului aduc reale îmbunătățiri. C. Negruzzi susține un sistem mai adecvat de pavare a străzilor, înzestrează cu mobilier nou internatul Școlii de meserii, se preocupă de uscarea și amenajarea văii inundabile a Bahluiului. Atent la dezvoltarea învățământului, îl găsim înființând o școală pe Sărărie, făcând inspecție și semnalând deficiențe ale direcției lui Gh. Asachi în acest sector.

Varietate genurilor și speciilor încercate de scriitor apare într-o epocă de penetrație a numeroase forme ale civilizației moderne. Intrat în vârtejul prefacerilor, Iașul își schimbă treptat înfățișarea. Cișmelele cu inscripții grecești și turcești, feredeul bizar din spatele Mitropoliei capătă în ochiul tinerilor veniți de la studii, din străinătate, un pitoresc desuet. Elegante grilajuri iau locul zidurilor înverzite de mușchi. Se construiește mult și repede în stilul neoclasic propagat de Asachi, Freiwald, Sungurov. Coloane zvelte, albe, sau grupuri de atlanți împodobesc fațade mărețe. Măsuri edilitare impun locuitorilor supunerea, uneori costisitoare, la sistematizarea generală (*Proprietate păgubitoare*). Prăvăliile noi ale lui Bogus, Miculi, croitorii la modă ca aceia a lui Ortgies, restaurante de lux înlocuiesc vechile crâșme boltite, iau ochii și golesc pungile provincialului sosit în capitalie (*Fiziologia provințialului*). Mobile grațioase iau locul greoaielor sofale, apar cristaluri, porțelanuri de Sèvres sau Saxa, sub sutele de lumini ale policandrelor, oglinzile de Veneția reflectă o lume pentru care luxul a devenit o ruinătoare lege. Elocvență prin forța ei narativă, o gravură de epocă 5 surprinde bizara împletire dintre oriental și apusean; în salonul modern mobilat, dominat de zvelte siluete în frac și femei în vaporoase rochii după ultimul jurnal de mode parizian, câțiva mari boieri în vetuste giubele

Scanned with OKEN Scanner

îmblănite se simt, fără ciubuc și narghilea, mai puțin în largul lor. Acestui contrast i se adaugă un altul mai șocant, acela dintre lux și mizerie; *Capul poartă coroană iar picioarele sunt goale* - conchidea rezumativ referindu-se la aceiași ani, Vasile Alecsandri (*Iașii în 1844*).

Iașului acestei epoci i se integrează autorul lui *Alexandru Lăpușneanu*. Publicist în revistele din Moldova sau celelalte provincii românești, poet și dramaturg, C. Negruzzi aparține în mare măsură aceleiași epoci de pionierat ca și Gh. Asachi, dar spre deosebire de acesta - împrăștiat în mai toate sferele vieții artistice nereușind însă să depășească sforțările începuturilor - va oferi publicului timpului, său valori durabile. Admirat de elita culturală a Iașului tinereții sale (primele sale opere - traduceri circulau, se pare, și prin unele biblioteci particulare), C. Negruzzi va avea adevărați prieteni mai târziu. Mai tineri, M. Kogălniceanu și V. Alecsandri găsesc în scriitorul cu peste zece ani mai în vârstă un tovarăș de idei. Surprinzătoare va fi atitudinea lui Costache Negruzzi la 1848. Nu-l vom găsi printre baricadații casei Mavrocordat, nici printre exilații din Bucovina sau Paris. Demnitățile deținute, poziția pe care o avea în societate, firea potolită, larg deschisă reformelor, nu însă și revoluției l-au făcut să se retragă. Faptul în sine subliniază moderația în nici un caz renunțarea sau oportunismul. În acest sens imaginile simbolice din *Un vis* (*Scrisoarea XXIV*), elogiul *D-ei Ipătescu* eliberatoarea guvernului provizoriu (*Scrisoarea XXIII*) atestă atașamentul față de cauza revoluționară a prietenilor săi mai tineri, nicidecum justificări postume. Evoluția ulterioară a autorului o demonstrează, lupta sa pentru actul de la 24.I.1859, sprijinirea reformelor lui Cuza încununează activitatea celui care dorise Unirea *unguibus et rostro*.

Ultimii ani sunt anii retragerii treptate. Cura de băi de la Ems (1855), tratamentul din țară nu-i atenuaseră suferințele; retras în viața de familie ducea o existență de om econom îngrijorat de soarta copiilor săi. Vara și-o petrecea la moșie, la Trifeștii Vechi, la conacul bătrânesc în mijlocul florilor unei grădini cu gust aranjată de un arhitect. Un arbore bătrân, confident cândva al reveriilor adolescentine, îi marca scurgerea ireversibilă a timpului. Iarna, în casa de la oraș, în salonul cu mobile vechi și reproduceri din Rafael pe pereți, martor al reuniunilor de familie, al cortegiilor irozilor, colindelor cu steaua, hârzobului cu păpuși și al altor datine ale sărbătorilor de iarnă, fascinante în ochii celor patru copii, își depăna - pentru sine - uneori amintirile. Tânărul plin de viață, pozând romantic în tinerețe în tabloul lui Schoeft era acum un bătrân uscățiv de o statură încă impunătoare; visătoare altă dată privirea îi mărturisește acum suferințele bolii. Iacob și Leon Negruzzi sosit de la studii din Berlin, sunt conduși de grijuliul tată în Iașul părăsit de ei cu peste zece ani în urmă; le arată rude, prieteni, le face cunoștința oamenilor influenți. Om cu experiența, uneori amară, a vieții, bătrânul scriitor caută să netezească ascensiunea fiilor. Iacob (în care își pusese speranțe literare) e introdus în cercurile pe care Costache Negruzzi însuși le frecventase în tinerețe. Prietenii de o viață ai tatălui vor deveni prietenii fiilor săi, cei aproape treizeci de ani ai săi de prietenie cu V. Alecsandri vor fi continuați de alți douăzeci cu fiul Iacob, devenit redactor la "Convorbiri literare". Participant la

Scanned with OKEN Scanner

conferințele lui T. Maiorescu, impresionat de temeinica lui cultură și spiritul echilibrat al acestuia, C. Negruzzi - om cu intuiții sigure în evaluarea oamenilor - va fi prevăzut rolul ce-l va juca tânărul cărturar ardelean în cadrul noilor generații de intelectuali ieșeni. Nu întâmplător va fi vorbit în familie cu atâta admirație de el și-l va determina pe Iacob să-i facă vizite și să-i caute societatea; se realiza astfel legătura între două generații.

Cu conștiința datoriei îndeplinite, scriitorul de retrage tot mai mult. Boala îl împiedică să-și permită riscul unei călătorii pentru a participa la ședințele "Societății literare române" care-l număra printre membri. Câte un spectacol la Teatrul de pe Podul Verde (bd. Copou) unde familia avea, permanent, abonată o lojă îl scotea din toropeală. Iașul se golea de lume ... Mutarea ministerelor și a altor instituții după Unire în București dă semnalul exodului. Pleacă marea boierime laolaltă cu mulți din cei legați sub un raport sau altul de sferele politicii din capitală. Elegantele apariții ale echipajelor fac loc larmei negustorilor, noii stăpâni la ordinea zilei. Luminile și umbrele amurgului se întretaie pe mușchiul zidurilor. Casele boierești nu mai cunosc feeria balurilor de altădată. O scrisoare a lui C. Negruzzi evoca discret noua atmosferă (Scrisoare către Iacob din 22.I.1863). Părăsite de foștii lor locatari casele boierești devin mare parte din ele instituții. Casa Balș devine pension, casele Cuza - bancă, palatul Sturza - seminar, palatul Roznovanu - instituție de stat. Însăși casa veche a paharnicului Dinu Negruț va adăposti, (pe locul actualului corp D al Politehnicii) o modestă școală profesională de fete. Melancoliile amurgului unei epoci se împletesc cu melancolia propriului amurg. Printre castanii magnifici ai unei grădini luminează până târziu ferestrele unei case impunătoare. Este sediul *Junimii* frecventată și de Iacob și Leon (Toni). Departe de a fi *un poem încheiat* cum considera reprezentantul unei vechi familii feudale, Iașul avea, în ciuda vitregiilor îndurate în sec. al XIX-lea încă multe de spus...

Martor al elanurilor patriotice și literare ale Costache Negruzzi, Iașul, continuatorul unor strălucite tradiții culturale, integrează efigia scriitorului dimensiunilor vii ale permanenței.

(din vol. *Comunicări științifice*, Universitatea "Al. I. Cuza" – Iași, Iași, 1969, p. 193-198)

NOTE

1. Gh. Băileanu: *Iașul și lumea franceză* în "Iașul literar", 1968, nr. 4, p. 65.
2. Al. Piru: *C. Negruzzi*, 1966, p. 66.
3. Iacob Negruzzi: *Amintiri de la Junimea*, ed. Minerva, 1970, vol. II, p. 272.
4. N. A. Bogdan, *Orașul Iași, monografie istorică și socială*, ed. II, Iași, 1914, p. 156.

Scanned with OKEN Scanner

AVATARURILE UNEI VIEȚI ȘI ALE UNEI OPERE (D. HÂRLESCU)

Apariția în public a pictorului Dimitrie Hârlescu [1], după ani de căutări tenace, concomitent la *Salon* și la *Tinerimea artistică* (1907) a fost insolită. Sanzio (N. Petrașcu), în "Literatură și artă română", și M. A. Jeanjaquet, în "La Roumanie", consemnau - primul cu o sobră deferență, celălalt entuziast - prezența lucrărilor unui artist pe care cel de-al doilea avea să-l urmărească cu interes până la deplina lui afirmare în mișcarea artistică contemporană. Evoluția sa succesivă la *Tinerimea artistică* avea să stârnească în continuare vii comentarii în presă, chiar polemice. Alături de Petrașcu, Ressu, Steriadi și alți *înnoitori* - făcând notă discordantă în cadrul generației relativ obosite care fondase *Tinerimea artistică* - el va fi privit cu interes constant în rândul publicului, al amatorilor de artă, care îi colecționează de la început lucrările (I. Kalinderu, Anastasie Simu, Leon Cantacuzino, V. G. Morțun etc.). Cu atât mai nedreaptă a fost uitarea din alte cauze decât cele legate de valoarea operei sale, încât reevaluarea acesteia, începută cu ocazia retrospectivei din 1967, devenea în posteritate nu numai un act de cultură, ci și unul de justiție.

După 1918, când pictorul expune pentru ultima oară, opera sa intră în penumbră, concomitent cu izolarea la care se autocondamnă în ultimii ani de viață. Totodată o mare parte din tablourile sale aflate în colecțiile particulare suferă o primă dispersare în împrejurările nefavorabile ale primului război mondial; unele dintre ele, aflate azi în colecția *Muzeului Galeria Națională*, au reintrat în circuitul artistic abia după patru decenii, odată cu restituirea tezaurului artistic evacuat în 1917 în Rusia. În perioada interbelică - de mare efervescență artistică - dominată în plastică de strălucitoarele evoluții ale lui Gh. Petrașcu, I. Iser, J. Al. Steriadi, Ștefan Dimitrescu, N. Tonitza, Aurel Popp, Corneliu Michăilescu ș.a., urmați spre sfârșitul deceniului 4 de valul altor viitoare notorietăți, Dimitrie Hârlescu e practic uitat, cu atât mai mult cu cât culorile sale *mohorâte* păreau excesiv de sărace în comparație cu optica cromatică curentă, dominată de acea sărbătoare a luminii și culorii cu care se obișnuise publicul. Lipsa de informații îl dezorientează pe autorul *Enciclopediei* "Cugetarea", care îl trece - de două ori: la *Hârlescu D.* și la *Hârlescu Gh.*. Bombardamentele din aprilie 1944 au distrus multe lucrări ce ornamentau sediile unor ministere, în timp ce altele aparținând unor instituții sau unor particulari din provincie dispar, în împrejurări încă nelămurite, în anii 1948-1949. Târziu, în clipele de răgaz ale senectuții Marius Bunescu și Ion Jalea - foști elevi ai pictorului - omagiază imaginea talentului

Scanned with OKEN Scanner

dispărut, cel dintâi socotind că *este o datorie să-i reconsiderăm memoria și să-l așezăm pe Hârlescu la locul de cinste al înaintașilor noștri* [2].

Retrospectiva D. Hârlescu din 1967, organizată la Constanța de către Muzeul de artă - Dobrogea care editează și un catalog selectiv îngrijit de Viorel Lungu, determină apariția unor materiale în presă. Unele sunt ocazional-comemorative, altele, - semnate de Petru Comarnescu și Raoul Șorban, mai târziu de Victor Simion, încearcă o stabilire a coordonatelor și specificul unei opere, căreia primul din cei amintiți, urmat de Dan Grigorescu și Amelia Pavel, îi găsea certe afinități cu expresionismul german. Plecând de la ceste interpretări, este meritul recentei sinteze a lui Vasile Florea de a fi integrat activitatea artistică a lui Dimitrie Hârlescu în ambianța noastră artistică de la început de veac, decantând specificul și intensitatea eventualelor înrâuriri ale Jugendstilului și expresionismului german [3].

Format la școala tradiționalismului european, D. Hârlescu a avut însă șansa de a-și începe activitatea artistică într-o perioadă, la noi, de criză a *vechiului stil*. Însemnată citadelă a acestuia, *Salonul oficial* numai avea credit în lumea cunoscătorilor de artă autentici, ajungând un caritabil *azil* deschis tuturor *neputincioșilor. Expoziția artiștilor independenți* (1896) cu organul ei de presă - revista "Ileana" (1898) - marcase primul act public de disidență în lumea artei noastre moderne. Pictorul era conștient că se află la o *răspântie* de generații și direcții artistice radical diferite. Reacția sa împotriva post-grigorescianismului epigon - proliferat la *Tinerimea artistică* - se integrează unei viziuni mai ample contestând însuși vechiul concept de realism *dogmatizat, părăsit, slăbit, sleit, închis în însăși formula lui uzată și stearpă* [4]. Astfel, studiul vieții și operei pictorului Hârlescu pune în lumină o epocă de răscruce a artei, dar și a spiritualității românești.

Dimitrie Hârlescu s-a născut în Fălticeni, la 5 noiembrie 1872 ca fiu al lui Iorgu și al Elenei Hârlescu - descinzând dintr-o veche familie de *agricultori* care, ca și alte familii ale târgului, deși nu intraseră în cronicile țării, aveau mândria unei ascendențe de răzeși și boiernași cu urice și zapise, păstrate din neam în neam, urcând până la începutul secolului al XVIII-lea. Dacă succesorii moșteneau prea puțin pământ, ei perpetuau în schimb un spirit critic-ironic și mândria neabătută a unui mod de a gândi și activa independent. Soții Hârlescu se vor muta însă la Botoșani, Elena fiind nepoata reputatului medic din acest oraș Johann Gorgias (1768-1841), brașovean de origine, diplomat al facultății de medicină din Viena.

După absolvirea *Școlii primare nr. 3*, Dimitrie Hârlescu intră la liceul *"A. T. Laurian"* din Botoșani, dar - neavând aptitudini pentru anumite materii - nu termină în intervalul 1883-1888, decât două clase de liceu [5]. Viitorul artist va dispune însă de o temeinică cultură generală, vorbind excelent și două limbi străine.

După o încercare eșuată de a-l înscrie la un liceu militar, părinții se decid, urmând și sfatul profesorului de desen Nicolae Mărgineanu din Botoșani, să-l înscrie la Iași, la *Școala de belle-arte*. Hotărârea a fost luată cu greu, cu atât mai mult cu tatăl, magistratul Iorgu Hârlescu, nu avea o părere prea grozavă despre artiști...

Scanned with OKEN Scanner

Înființată în 1860, *Școala de belle-arte* din Iași se impunea nu numai prin monumentalitatea reședinței (fosta casă Costache Ghica-Deleanu de pe dealul Copoului) ori prin prestigiul pinacotecii (cumulând colecțiile Sofronie Vârnav, Dossiade și Costache Negri), dar și prin autoritatea profesorilor, care avuseseră pe vremuri succese ca studenți și pictori la München, unde studiaseră cu elita profesorimii de la Academia regală bavareză, între care și cu celebrul Karl Theodor von Piloty. Unitari în vederi, ei perpetuează în ultimile decenii ale secolului trecut, sub stindardul păstrării marilor valori ale Renașterii, normele unui academism clasicist.

De la 16 ianuarie 1891 când, conform uzanțelor îndătinate ale școlii, tânărul Hârlescu intră în *clasul pregătitoriu* - sub supravegherea lui Gheorghe Panaiteanu-Bardasare, fondatorul școlii - și până în vara anului 1897, când i se va elibera certificatul de studii, viitorul pictor - permanent preocupat de domeniul opțiunii sale - se impune pe parcursul studiilor, evoluând sub semnul unor preocupări multiple. El este interesat succesiv de desen după bust sau grup sculptural antic, pictură în ulei - portret sau compoziție - după *modele vivante*, dar și de anatomie și de pedagogie. Alături de Emanoil Bardasare, nepotul și succesorul la catedră al lui Gh. Panaiteanu-Bardasare, pictorul și gravorul C. Stahi, Sever Mureșanu (unul din primii autori la noi de studii de istoria artelor), dr. Ștefan Possa (profesor de anatomie și animator al vieții artistice ieșene) și Ion Pop Florentin (scriitor și pedagog) au avut un rol distinctiv în formația viitorului artist și dascăl.

Mențiunea onorifică pentru desen, medalia de argint pentru studiu de nud *depins după natură* (în 1896), remarcarea lui în cadrul dificilului *concurs după cap de expresie* (hotărâtor pentru portretistul de mai târziu), nota maximă obținută la estetică și istoria artelor punctează, de-a lungul celor șase ani de studiu, strădania unui tânăr conștient de a fi intrat în făgașul propriei sale vocații [6].

În ambianța studiilor, Hârlescu nu a fost un rebel (așa cum era colegul său Octav Băncilă sau cum avea să fie - un deceniu mai târziu - N. Tonitza). Conștient totuși de limitele școlii, își va introverti nedumeririle; îndoielile și neadeziunea - ocazionale deocamdată - la academism vor izbucni mai târziu, după numeroase experiențe și căutări.

Toamna anului 1897 îl găsește pe D. Hârlescu la Constanța, profesor la Gimnaziul clasic (ulterior Liceul *Mircea cel Bătrân*) înființat cu un an înainte. Intervalul petrecut la Constanța se integrează sincronic în strădaniile unui corp profesoral cu mari merite în acțiunea de ridicare a școlii românești, artistul debutând într-o activitate ce-i consacra - de-a lungul anilor - o calitate unanim recunoscută: aceea de remarcabil pedagog. În acei ani câțiva dintre tinerii din jurul său își vor descoperi o vocație strălucit confirmată ulterior în plastica românească, printre ei aflându-se Ion Jalea și, peste câțiva ani, Marius Bunescu, care va recunoaște maestrului nu numai descoperirea posibilităților sale, dar și definitiva lui orientare.

Apreciat și încurajat în mediul intelectualilor, între care unii fruntași în ierarhia administrativă a localității, Dimitrie Hârlescu pleacă în decembrie 1901 pentru o specializare la München, primind ulterior o bursă din partea municipalității orașului Constanța.

Scanned with OKEN Scanner

Marele centru artistic îl copleșise prin străinia lui îngemănare de stiluri: de la goticul vechilor zidiri de-a lungul Isarului, până la neogoticul primăriei, de la propileele din Königsplatz, frontoanele și cariatidele reeditând la alte dimensiuni și rosturi modelele Atenei clasice sau obsesia nostalgică a Romei baroce și a celei mai vechi, imperiale, până la șfichiul răsucit din ornamentica studioului de fotografiat *Elvira* impunând Jugendstilul toate se întâlneau înfruntându-se într-o unică ambianță.

Peisajul artistic era relativ tensionat. Secesioniștii de aici cunoșteau o nouă secesiune; l-a inspirat energia tușei lui Fritz von Uhde ca și impresionismul particular al lui Max Liebermann. Și unul și celălalt îi dau certitudinea necesității de a renunța la vechile canoane clasic-academice, îndemnându-l la schimbări în cromatica și modelajul formelor. Își înlătură unele imperfecțiuni și neajunsuri ale *meseriei* lucrând sub conducerea profesorilor Johann Kaspar Herterich (îl cunoaște și pe fratele acestuia - mai dezinvolt și mai *nou* în cromatică) și, mai cu seamă, Wilhelm von Diez. Certificatul eliberat la finele anului 1903 atestă că *a obținut nota maximă pentru sârguință*, progrese și comportare [7].

Grafica sa (astăzi parțial cunoscută din cele patru carnete de schițe din anii 1902-1906 și din unele piese disparate) este deocamdată cea mai receptivă la influențele mediului munchenez în care a lucrat doi ani și unde a revenit ulterior încă de două ori, în 1905 și în 1912. Încercările sale se înscriu în ambianța atât de favorabilă dezvoltării graficii la finele veacului trecut, în care revistele *Jugend* și *Simplicissimus* au contribuit la constituirea și popularizarea unui nou limbaj. Sub semnul graficii stă și debutul artistului, la Budapesta, în revista *Luceafărul* pentru care realizează o copertă și unde i se reproduc două studii ("Luceafărul" din 1904, nr. 1, respectiv nr. 4).

Hârlescu va exploata o vreme eleganța decorativă a curbelor cu unduiri florale ale Jugendstilului munchenez pentru ca mai târziu să prefere episodic o sinuozitate și o unghiularitate grafică, evidențiate într-o lucrare ca *Prizonieri* (1917) de certă intonație expresionistă. Remarcabil se va dovedi, pe această linie și *Portretul lui M. A. Jeanjaquet* (păstrat la Galeria Națională), ca și *Autoportretul cu paleta în mână* (de pe coperta unuia din carnetele de schițe).

Pe multiple planuri, anul 1907 este crucial în existența artistului. În acest an Dimitrie Hârlescu - încurajat de Ion Minulescu (căruia îi făcuse portretul în 1907 - participă la două expoziții - la *Salonul oficial* și la *Tinerimea artistică* - marcând, după eforturile unui deceniu de căutări, primele sale ieșiri în public în cadrul unor manifestări artistice de anvergură. Tot atunci un stimulent îl va constitui prietenia - statornică de-a lungul anilor - cu Marc A. Jeanjaquet, francez din Neufchâtel, peregrin prin Europa, stabilit în Constanța și coleg cu pictorul la *Școala comercială Mircea Vodă*.

Intelectual de mare cuprindere spirituală, adept - întârziat - al lui Novalis, bizar ca fizionomie și vestimentație, ziaristul Jeanjaquet se dovedise, în paginile gazetei "La Roumanie" un cronicar plastic de talent. Scrierile sale - astăzi nemeritat uitate - dezvăluie atitudinile unui adversar al conformismului academist, ale unui partizan radical al înnoirii limbajului plastic. Jeanjaquet și-a înscris numele în critica de

Scanned with OKEN Scanner

artă, sub semnul aceluiași ideal pentru care luptau la începutul secolului, ocazional sau statornic, Th. Cornel, I. Iser, T. Arghezi ș.a. Clasându-l pe Hârlescu drept *pictor* în accepția cea mai autentică a cuvântului, Jeanjaquet îi schițează profilul de artist independent, emancipat de canoanele *școlii*, modest, deloc gregar într-o epocă a *cafenelei* artistice. Peste un an Hârlescu expunea la *Tinerimea artistică* portretul acestui curajos critic de artă. Era un omagiu, dar unul în viziune modernă impunând o nouă concepție portretistică și un inedit limbaj plastic, act de emancipare în plină glorie a portretului de *aparat* practicat de G. D. Mircea și de numeroșii săi epigoni.

Anii 1906-1907 aduc schimbări nu numai în domeniul artei lui Hârlescu. El se căsătorește, la Tecuci, în vara lui 1906, cu Elena Rusu, cunoscută la München în anii studenției lor comune. Se transferă cu serviciul la Bârlad, unde va profesa până la sfârșitul anului 1909. În acești ani pictorul se dedică aproape exclusiv portretului.

Lucrată în vara anului 1908, expusă la *Tinerimea* în anul următor, *Doi prieteni* (fostă cândva în colecția V. G. Morțun, azi în Galeria Națională) reflectă un episod din ceea ce am numi perioada fericită a vieții artistului. Într-un decor de scoarțe românești, o mamă se apleacă deasupra copilului din brațe. Tratarea e simplă, sugestiv susținută de o reușită punere în pagină. Acordul potolit al gamei dominate de verdele-roșu al lăicerului de pe perete este retrăit la altă intensitate de verdele întunecat al rochiei, exaltat de roșul insolit al eșarfei.

Liceul din Bârlad își făcea un titlu de mândrie din ținuta profesională a dascălilor săi (mai vechi sau contemporani) ca și din numeroși reprezentanți ai generațiilor succesive de elevi ajunși nume de referință în cultura țării. În acest mediu exigent pictorul-profesor a ridicat condiția măruntului maestru de desen și caligrafie la treapta unei înalte și desăvârșite demnități profesionale. Anturajul este cordial și emulativ. Poetul George Tutoveanu, viitorul mentor al *Academiei bârlădene*, îi este prieten intim și camarad neprețuit al ceasurilor de reverii intelectuale. O poezie omagială a acestuia *(D. Hârlescu)* evocă această prietenie [*].

La Bârlad pictorul își portretizează colegii (*prof. Gh. Forțu, V. Ghețu* ș.a.), pe soțiile acestora *(Portretul Doamnei Drouhet)*, ca și pe prietenii din afara școlii (*dr. Isac Vainfeld*). Deși prin anii 1908-1912 execută numeroase portrete la comandă, el continuă să-și canalizeze resursele în direcția sondajului psihologic, renunțând la *poza* personajului și la alte convenții ale portretului *de aparat*.

Prelungind experiențele grafice muncheneze, Dimitrie Hârlescu se exersează și în caricatură. Dintr-o mișcare rapidă câteva linii schițează o atitudine, denunță un păcat atavic, dezvăluie intențiile refulate sau *prind* un caracter. Vitrina librăriei Urmuzache de pe strada principală a Bârladului găzduia adevărate dueluri - șarje satirice reciproce - alături de artist expunând și unii colegi ai acestuia [*]. Tot aici, în februarie-martie, Dimitrie Hârlescu realizase, în spațiul oarecum necorespunzător al librăriei, o expoziție de tablouri și caricaturi. Talentul desenatorului depășise însă demult barierele târgului. Jeanjaquet îi ceruse un desen pentru a ilustra un articol al poetului Ion Minulescu despre *Tinerimea artistică*; Emil Gîrleanu care primise de la artist - spre publicare - portretele lui Aurel Vlaicu, Alexandru Macedonski ș.a. îi mai

Scanned with OKEN Scanner

solicită un portret în creion al lui T. Maiorescu, în timp ce Corneliu Moldovanu îi propune să colaboreze la ilustrarea copertei cărții sale *Cetatea soarelui* [10].

Exceptând prietenia de mari reverberații afective cu ziaristul Jeanjaquet și mai târziu aceea cu Aurel Vlaicu, mărturiile epistolare îl arată în relații apropiate cu mai mulți artiști ai vremii. Dacă raporturile de reciprocă stimă și prețuire cu Gheorghe Petrașcu vor fi sobre, datorită firii rezervate a amândurora, relații mai apropiate va avea cu pictorii Ipolit Strîmbu, ce-l ținea la curent cu expozițiile *Tinerimii artistice*, și Nicolae Vermont, cu care va colabora la repictarea bisericii *Sf. Ioan* din Tecuci, unde Hârlescu se angaja să picteze doar portretele ctitorilor, reprezentanții familiei Cincu. Îl cunoaște pe Steriadi, va fi vizitat de sculptorul Iordănescu, de Iser și de fostul său elev I. Jalea.

Rareori poposea prin Iași, unde se întâlnea cu sculptorul Mateescu și colegul de studii - cu doi ani mai mare - A. D. Atanasiu. Prin 1908, Iașul îi va pricinui o ultimă amărăciune când se comunică anularea concursului - la care participase și reușise - pentru ocuparea unui post de profesor în școala unde-și terminase cu mai bine de un deceniu în urmă studiile - post pe care l-ar fi meritat cu prisosință. Au fost preferați doi foști colegi (Vasile Costin și A. D. Atanasiu) care dacă nu s-au realizat ca pictori, au devenit, în schimb, exponenții tradițiilor promovate de școală. Memorabil, evenimentul s-a dovedit hotărâtor în viața artistului; renunțând la ambiția nostalgică a orașului mare, el se va stabili din toamna anului 1909 la Tecuci - orașul rudelor soției -, oraș care va fi martor al celei mai fertile și mai originale perioade de creație (1909-1918). Tipic oraș de provincie, înfundat în podgorii, păstrând amintiri istorice și nostalgia cercului cultural din urmă cu două decenii al lui Al. Papadopol-Calimah, dar departe acum de efervescența intelectuală a Bârladului, Tecuciul se menținea într-un fel de eclipsă spirituală. În noul cadru, recluziunea artistului în mediul familiei și al profesiei sale, al trecătoarelor sau persistentelor două-trei prietenii era firească. Acest mediu îi va oferi o anume tipologie a personajelor, a portretelor și apoi, concomitent, a compozițiilor sale. Ambele genuri, constant abordate, includ o lume din care idilicul, pitorescul și romanțiosul - curente în epocă - au fost deliberat excluse.

O participare la expoziția *Tinerimii artistice*, în 1910, îi aduce satisfacții reeditate în anii ulteriori. Trecuse cu succes examenul unui juriu pe dinaintea căruia se perindaseră *Hamalii* lui Steriadi, *Țărăncile din Vlaici* al lui Camil Ressi, *Nud pe canapea* al lui Gh. Petrașcu, *Frații* lui Luchian. În octogonul cu sculpturi expunea, printre alții, și Constantin Brâncuși celebra *Cuminție a pământului...*

Lucrarea lui Hârlescu, *Baba Catinca* [11], de un crud realism, contrariase pe cei obișnuiți să admire mai degrabă domnișoara travestită în țărancă din *Izvorul* lui Verona (din aceeași expoziție), dar îl impusese - ca și cealaltă pictură a sa, *La pian*. Fără a-l socoti definitiv format, Jeanjaquet îi schițează un adevărat portret pe care îl reia în ziarul tecucean "Primăvara", unde, asociindu-l pe Hârlescu lui Gh. Petrașcu, criticul intuiește în amândoi tipul acelor artiști ce *trăiesc pentru ei înșiși și pentru arta lor* [12]. Tot acum, N. Pora îl consideră *un impresionist viguros* [13], în timp ce peste doi

Scanned with OKEN Scanner

ani cronicarul de la ziarul "La Politique", asociindu-l lui C. Ressu - îi apreciază pe amândoi ca doi pictori cu adevărat originali și de valoare [14].

Judecând pictura lui Hârlescu în contextul epocii sale și al pictorilor ei, posteritatea nu a făcut decât să justifice cele mai multe dintre aceste aprecieri cu atât mai mult cu cât între ele se afla și aceea, ulterior validată cu prisosință, aparținând poetului Tudor Arghezi [15].

Cu atât mai firesc ne apare peste ani furibundul protest din presă al lui Jeanjaquet acuzând de condamnabilă subiectivitate juriul care premia în 1911 cu 500 de lei pe D. Hârlescu, în timp ce un cunoscut manierist (Grimani) primea 2000 de lei [16].

Anul de învățământ 1911-1912 este întrerupt peste două luni, timp în care Hârlescu își permite o excursie de studii la München. În această perioadă el a avut prilejul să cunoască lucrările expresioniștilor de la *Die Brucke*. Deși a stat puțin [17] - nepermițându-i obligațiile și în lipsa mijloacelor materiale - momentul marchează fericit creația artistului. Lucrează intens. O fotografie de epocă ni-l arată în atelierul profesorului Groeber, închiriat de Marius Bunescu, pictând alături de acesta și de D. Stoica. Perioadele de muncă alternează cu altele de destindere în care era nelipsit inimosul Aurel Vlaicu. Prietenia pictorului cu celebrul pioner al aviației române se întemeiase pe comunitatea aceluiași obsesiv ideal - de a descoperi și învinge necunoscutul.

Consecințele acestei ultime evadări sunt vizibile în câteva din lucrările terminate în 1912, când expune doar la *Salonul oficial*, întrucât, constata cu ironie Tudor Arghezi, *în ultim moment și după ce, prin urmare, invitația fusese satisfăcută, societatea duce cam târziu degetul la frunte, cugetă și hotărăște. Hotărăște ca pictorul Hârlescu și sculptorul Brâncuși să nu mai expuie, pe motivul infidelității* [18]. Pictorul prezintă la Salon *Doamna în fotoliu* - sau *Balerina* -, numită și așa după modelul care îi pozase la München, *După joc* (în care-i pozase fiul Ronald) și compoziția, mult apreciată în epocă, *Partida de șah*, pe care artistul neputând participa la Iași la Expoziția școlii de belle-arte prilejuită de inaugurarea statuii lui Cuza Vodă (manifestare concomitentă cu deschiderea *Salonului* la București), o donase omagial Pinacotecii ieșene. B. Brănișteanu semnala *talentul robust* al pictorului - *adevărată forță printre artiștii noștri tineri* [19]. Recapitulându-și bucuriile și amărăciunile, speranțele sau îndoielile care l-au însoțit urmărind tenace și fidel evoluția artistului, prietenul Jeanjaquet îi remarca lucrările purtând *pecetea unei incontestabile originalități* ajungând la concluzia: *Hârlescu în sfârșit s-a afirmat* [20].

Influențat de mediul provinciei care îi va oferi teme și subiecte, pictorul renunță parțial la portret în favoarea compozițiilor - frecvente în cadrul celor șase expoziții la care participă între 1912-1916. Scenele de gen realizate în acest interval se ridică la înălțimea celor mai bune lucrări de acest fel.

Anului 1912 - an al consacrării și recunoașterii unanime - îi urmează alții în care își fac loc tot mai des nedumeririle criticii asupra mutațiilor survenite în cromatica sa. Șochează albastrul pe care Iser i-l imputa ca o intruziune a mediului artistic munchenez. Contraria nervozitatea insolită a tușei: *Galopează cu pensula și atâta tot* [21] - îl acuza Iser. Dar și mai mult decât albastrul, contrariază acel colorit conside-

Scanned with OKEN Scanner

rat *sărac* ce introduce în pictura lui Hârlescu o caracteristică tensiune dramatică prea puțin sau deloc înțeleasă de critici și de un public format în superstiția *culorilor frumoase*, lirice. Cromatica personală a lui Hârlescu inițiază o nouă și curajoasă mutație estetică în pictura românească, pe care însă artistul n-a mai avut posibilitatea s-o desăvârșească.

Anul 1915 concentrează favorabil atenția asupra originalului *Chip de țăran* expus la *Tinerimea artistică*. Peste un an Hârlescu expune, tot aici, 15 lucrări - cel mai mare număr de tablouri ale artistului în cadrul unei participări colective -, care, judecând după achizițiile făcute de stat și particulari, au beneficiat de succes, fără a depăși însă punctele de vârf ale expozițiilor anterioare, mai curând având meritul de a *recapitula* întregul său repertoriu tematic. Întrucât, printr-o întâmplare fericită, s-au păstrat două fotografii ale panoului, ca și formularul de predare - din 1916 - cu lucrările expuse la *Tinerimea artistică*, toate tablourile lui Hârlescu de la această manifestare sunt, dacă nu cunoscute, măcar identificabile. Presa a acordat acestei expoziții prea puțină atenție, iar opinia publică era alertată de alte evenimente la ordinea zilei. După doi ani de frământătoare și neliniștită neutralitate, România avea să intre în război... Numit director al gimnaziului în luna noiembrie 1916, într-un Tecuci - punct de trecere al convoaielor civile sau militare de refugiați - terorizat zilnic de obuzele și bombele inamicului, Dimitrie Hârlescu luptă din răsputeri să reorganizeze viața școlară a celor 170 de elevi rămași în mijlocul haosului general. Reușește să mențină cu mari eforturi o oază de ordine în școală, determinând mulțumirile ulterioare ale ministerului [22]. Bombardamentul din 4 iulie 1917 asupra orașului îi zdruncină un echilibru psihic și așa șubred, artistul fiind atacat de un rău ascuns căruia nu i se mai putea împotrivi.

La 24 ianuarie 1918, în situația deosebit de încordată a evenimentelor, se deschide în Iași *Expoziția de pictură și sculptură a Marelui Cartier General*, menită în intenția organizatorului - generalul Prezan - să ridice moralul publicului în acele zile de grea restriște. În aceeași calitate cu ceilalți expozanți, de artiști *mobilizați*, participă și Hârlescu cu două lucrări: *Parc de artilerie* și *Prizonieri*. Sub semnul imperativelor momentului, artistul realizează două variante ale celui de-al doilea tablou. Una - cu care participă la expoziție - a fost distrusă în incendiul din 1939 de la Muzeul Militar; cealaltă s-a păstrat, în colecția fiicei artistului. Prin cei trei *prizonieri* autorul propune trei moduri distincte de a reacționa în fața evenimentului tragic, implicit trei ipostaze graduale ale fricii. Nu avem în față atât reprezentanții adversarilor, cât o cumplită ipostază a condiției umane în care chipul îndobitocit de spaimă al celui mai tânăr devine o disperată metaforă.

Această manifestare a fost, de altfel, ultima ieșire în public a pictorului, întrucât el nu a mai participat la a doua expoziție organizată - peste numai câteva luni - tot la Iași, în general de aceiași artiști, care vor constitui ulterior asociația *Arta română*.

Hârlescu va continua seria portretelor - de data aceasta limitată la copiii din preajma sa. Chipurile acestora, cărora li se transferă psihologia conturbată a artistului, își pierd însă inocența, candoarea vârstei.

Scanned with OKEN Scanner

Însingurarea artistului s-a datorat nu numai suferințelor sale interioare. Din cauza războiului el era rupt de mulți din artiștii cu care avea legături altădată. Alți prieteni muriseră încă înainte de război - scriitorul Ion Adam, urmat peste doi-trei ani de Emil Gîrleanu; într-o ultimă zi de august a anului 1913, murise năpraznic Aurel Vlaicu de care-l legau amintirile de neuitat ale ultimului său popas munchenez; peste puțin câteva rânduri din Elveția le anunță soților Hârlescu dispariția, după o lentă ftizie, a prietenului M. A. Jeanjaquet.

Îndată după terminarea războiului, începe un adevărat exod spre capitală sau spre alte orașe al multor concetățeni refugiați - cunoscuți apropiați și rude. Se mută cu serviciul magistratul Marin Dumitrescu, distinsul profesor G. Hilt; pleacă imediat după război spre Lugojul obârșiei sale un alt bun prieten - profesorul I. C. Bistriteanu. Hârlescu frecventează pe profesorul și istoriograful Const, Solomon, pe preotul N. Conduratu, om de distincție sufletească, dar aceștia nu suplinesc lipsa celorlalți.

În situația economică generală grea, specifică primilor ani de după război, grijile familiei sporesc, salariul nerezolvând nici parțial exigențele. Neliniștii unei epoci tulburi, ca și necazurilor curente li se adaugă suferințele datorate unei sănătăți precare, dar mai ales chinului ascuns al gândului neîmplinirii artistice plenare. Cu sensibilitatea devorată de o ireversibilă disperare, Hârlescu nu și-a mai găsit echilibrul lăuntric. Într-un moment de fatal dezechilibru psihic el s-a sinucis. Rămânea în urmăi o soție care, înlocuindu-l temporar la catedră, a trebuit să facă față unor chinuitoare eforturi pentru a crește și a întreține la studii cei patru copii și care - fapt ce-o onorează deopotrivă, - a păstrat cu pioasă și nestrămutată fidelitate tablourile rămase în familie și în general lucrurile ce evocau memoria artistului.

Omagiindu-i amintirea, prof. I. C. Bistriteanu îi scria din Lugoj protoiereului Conduratu: *Bietul Hârlescu! L-am plâns și eu! Fire aristocratică, artist în adevărata accepțiune a cuvântului, dotat de natură cu o inteligență vie și cu o rară spontaneitate de spirit, - Hârlescu a știut să se impună; și în artă ca artist, și în clasă, ca profesor, și în cancelarie, ca coleg, și în societate, ca cetățean* [23].

Repere în operă: pagini de mică provincie

Raportată la opera confraților săi de breaslă contemporani, noutatea artei lui Hârlescu nu ține de tematică, ci de viziune. Format în principiile tradițiilor mari ale picturii europene, D. Hârlescu își perfecționează mijloacele de expresie între 1901-1903 la München. Timid la început, dar evident.persistent pe parcurs, procesul de desprindere de formulele și convențiile picturii conservatoare, care îl închistau, este învederat. Înrâuririle secesioniste și expresioniste au accelerat apoi desfășurarea acestui proces, care, în creația artistului, se manifestă în două faze distincte. Prima sa apariție în public (1907) îl situează în tabăra *înnoitorilor*, concepția lucrărilor dovedindu-se a fi, cu rare excepții, o reacție față de conformismul oficializat în pictură. Într-o perioadă în care în artă - ca și în literatură - ruralismul idilic era proemi-

Scanned with OKEN Scanner

nent, D. Hârlescu renunță la o asemenea *avantajoasă* și curentă tematică. De altfel, era tocmai epoca în care particulara fizionomie socială și morală a *târgurilor în care se moare, a locului în care nu s-a întâmplat nimic* a generat o întreagă literatură. Opera lui Dimitrie Hârlescu va deveni pandantul plastic al acestei lumi dominată de o atmosferă apăsătoare, fără aer si orizont, unde spațiul predilect este cel al interioarelor - fie că este vorba de cel al recluziunii domestice (frecvent în compoziție), fie de cel public, limitați însă la câțiva subjugați de aceleași deprinderi. În această lume oamenii sunt deseori incerți ca profesiune și caracter, ezitanți la fapte, evazivi în gesturi, bântuiți adesea de griji și neliniști fără nume. Între aceștia, intelectualii ar avea un statut aparte prin distincția spirituală și capacitatea de a năzui; social nu se pot sustrage însă mediului ambiant.

Din această ambianță apare subiectul *Partidei de șah*, tablou expus în 1912 la *Salonul oficial*. Lucrarea surprinde cu o remarcabilă forță de sugestie o *scenă* tipică vieții de provincie. Un subiect banal al *locului unde nu se întâmplă nimic* capătă proporții de simbol, dramatic prin subtextul său.

O familie mic-burgheză își omoară plictisul unei după-amieze cu un divertisment de circumstanță; soțul este pe punctul de a încheia descumpănit o partidă de șah cu un musafir obișnuit al casei; soția răsfoiește, se pare, o carte. Soțul - mult mai în vârstă decât partenera sa de viață - se crispează încurcat în fața ultimei mișcări; cele câteva piese rămase, dar mai ales expresia feței indică eșecul iremediabil... Celălalt, stăpân pe sine, i-a dat lovitura de grație. Fără a fi totuși absorbit de joc, privirile-i sunt fixate asupra soției care citește, sau se preface că citește. Văzută din spate, nu-i întâlnim privirea - sfiala stingheră a celei ce se simte fixată vizual, sau complicitate; fiorul comprimat al unui timid instinct de apărare, sau consimțământul tacit? Într-o atmosferă tensionată, în care pictorul dezvăluie o altă - de fapt adevărată - *partidă de șah*, jocul cu pătrate negre și albe constituie doar pretextul sau simbolul ei. Ce distanță între această lucrare străbătută de un discret simț al tragicului și cea, limitată doar la anecdoticul unei "partide de șah", a prietenului său Nicolae Vermont, în care se accentua doar latura negativă a scenei. Cele două tablouri au fost pictate cam în același timp, de vreme ce lucrarea lui Vermont este reprodusă în "Noua revistă română" din 1912.

Interesantă, convergând spre potențarea aceluiași substrat al ideii, se dovedește compoziția. O imaginară linie mediană, fixând la extremități pe adevărații *jucători* (bărbatul invitat și amfitrioana casei), împarte tabloul în două triunghiuri inegale; cel principal, a cărui bază se identifică cu mediana, centrează dialogul dintre cei doi - adevărații competitori -, bătrânul amfitrion devenind, la figurat (din punct de vedere compozițional al tabloului) inutil; bătut la șah, el a fost sau este pe cale de a fi făcut *mat* și în *jocul* vieții. Dacă tușa contrapunctează viguros, accentuând detalii ale fizionomiei personajelor, acordurile subtile de verde pământiu și brunuri închise, de violet-vinețiu și galben lutos recompun morala unei atmosfere, a unei lumi *fără ieșire* și *fără scăpare* care tresaltă vital, dar mai ales sucombă în propria ei condiție. Este o lume în care totul se consumă lent într-o combustie a *durerilor înăbușite* - lumea dascălului din *Însemnările lui Neculai Manea* de M. Sadoveanu.

Scanned with OKEN Scanner

Aceeași lume, de un nivel inferior condiției intelectuale a personajelor *Partidei de șah*, o găsim într-o lucrare de mari dimensiuni începută prin 1914, expusă în 1916. *Coltul de cafenea* respiră atmosfera închisă, apăsătoare a târgului de provincie. Doi oameni joacă cărți; cel din stânga - principalul personaj - cu state vechi de cartofor, ține o carte întoarsă și în cealaltă mână de sub masă - un act de prudență față de partenerul ocazional din colțul opus, încordat înaintea unei sperate lovituri. În picioare, un *chibit*, încremenit cu cafeaua în mână, se uită la joc, placid, fără prea mult interes. Un altul, la o masă din fund, a adormit, total sustras scenei. *Eroii* lucrării nu impun entități umane distinct conturate, ci oameni mărunți, fără orizont, șterși tipologic, incerți în privința calităților individuale și a poziției sociale. O lumină mohorâtă și sălcie se strecoară târâș pe fereastră.

În acord cu tema, cromatica, prin peretele de brun-ocruri întunecate ale mesei și ale altor detalii din interior, în loc de a încălzi încăperea, îi potențează de fapt răceala. Obositoare se dovedește și masivitatea morocănoasă a mobilierului. În dreapta, pentru a echilibra compoziția, se află un scaun stingher, neașteptând pe nimeni. Oamenii și mobilele pe de o parte, linia, compoziția și culoarea, pe de altă parte - toate converg într-o admirabilă congruență spre sugerarea aceleiași stări de spirit. Lipsa de intimitate a ambianței este evidentă ca și imposibilitatea comunicării. Evadate din monotonia *de acasă*, personajele par să fi intrat într-o altă monotonie, colectivă, *de societate*. O pagină de *epopee* provincială în care adevăratul protagonist este plictisul.

În această lume - în care a trăit și a creat pictorul - se scufundă încet eroii, fie că se resemnează, fie că sunt prea limitați ca s-o depășească. Uneori atmosfera devine sufocantă, chiar anxioasă. Ca în ambianța casei căreia îi aparține femeia dintr-un *Interior* pictat în perioada 1919-1920 (lucrare în colecția urmașilor artistului). O femeie în profil. îmbrăcată de stradă, cu vestimentație și pălărie mare de epocă, pe punctul de a pleca într-o eventuală vizită, este reținută de un gând. În interiorul lipsit de aer senzația de apăsare se amplifică datorită prezenței obositoare a unor mobile, a luciului șters, devitalizat, a unor accesorii, sau a câtorva greoaie obiecte decorative. Un prăfuit alb-gălbui așternut pe podea sau pe clapele pianului se substituie reflexelor luminii. Țintuită de un gând, femeia nu se poate decide - sau nu are puterea să plece. Chiar aglomerația verde a mușcatelor din jardiniera de la fereastră, întoarse înapoi de teama lumii de dincolo de bariera geamului - (situație ciudată dacă avem în vedere orientarea plantelor în direcția surselor de lumină exterioară) - constituie un paradox simbolic pentru o lume care se consumă în *interior*, cu frică de evadare, comprimându-și dramele și spulberându-și visele...

Peste tot se face simțită prezența prafului târgului de provincie. Praful de câteva palme de pe ulițele de pământ sau cele două-trei pietruite ale Tecuciului (la care se referea ca la o marcă a așezării unui literat local - Ion Dongrozi) evadează ostil intrările și ieșirile din oraș, încețoșând lumina felinarelor publice sau pe aceea, chioară, a lămpii spânzurând de tavanul cafenelei, se depune pe haine, pe arbori și pe flori, se strecoară în case umbrind frumusețea femeilor, încetinește gesturile amânând

Scanned with OKEN Scanner

proiectele sau abolește definitiv viitorul. Acest *praf-metaforă*, ni se pare a fi echivalent cu *urâtul* din nuvelele lui Gib Mihăiescu, sugerat în tablouri de acel colorit *sărac*, galben-lutos pe care îl reproșează picturii lui Hârlescu, neînțelegându-i rosturile, mai toți criticii contemporani lui.

Culoarea, adevărat simbol al unei colectivități umane - în cazul de față cea a provinciei - devine un *fatum* inexorabil al acesteia. În ciuda eforturilor de a se depăși, pictorul însuși a fost un exponent neliniștit al acestei zone existențiale. El a trăit angoasa provinciei, a fugit de cenușiul vieții acesteia fără a reuși întotdeauna să i se sustragă. Bovarismul său este unul artistic și intelectual, al aspirației spre autodepășire artistică, recunoaștere și stimulatoare tovărășie în spirit cu unii confrați năzuind spre același ideal. Încercările artistului de a se stabili, în 1907, la București și tatonările din 1908 pentru a obține un post în învățământul superior artistic ieșean sunt semnificativ determinate de această aspirație. Comentându-i lucrările, un contemporan sesiza lucid situația autorului lor, aflat *în acest târg de provincie în care doar munca nu-ți ajunge să te consoleze de sinistra viețuire, de penitență amară într-o țară neînduplecată* [24].

Propensiunea spre vis, spre reverii ușoare sau spre ipostazele meditative se constituie ca reflexe ale acestei ambianțe, exemplificate de lucrări ca *Pe gânduri* [25], *Cosând*, *Vedere spre grădină* [26]. Trăind într-un prezent continuu, incert, chiar anxios, personajele lui Hârlescu n-au acel sentiment al amintirii, acea dulce imersiune în timpul revolut pe care-l au din belșug corespondenții lor literari din beletristica vremii.

Portretul

Portretul este, în general, genul reprezentativ pentru creația lui Dimitrie Hârlescu și preocuparea cea mai constantă de-a lungul întregii activități; un *gen* în care îi putem urmări lămuritor evoluția de la *poza academică* oarecum rigidă, deprinsă în cadrul studiilor sale ieșene, până la emanciparea totală de convențiile acesteia. O evoluție ce include principalele aspecte și trepte de dezvoltare ale întregii creații și care ne îngăduie să deslușim pe parcursul ei acțiunea secesionismului munchenez, iar mai târziu cea a expresionismului german asupra viziunii sale. Chiar și atunci când, după 1911, numărul compozițiilor crește, atrăgând asupra lor atenția numeroșilor admiratori, cele mai multe dintre ele nu par a fi altceva decât niște portrete disimulate. Astfel, din *Bunicul și nepotul* (intitulată și *Talmudul*), în aparență o compoziție, se detașează cu claritate, conturat psihologic, în primul rând, portretul unui bătrân, integrat în structura unei narațiuni. Compoziția *Cântăreții ambulanți* nu este altceva decât un dublu portret, iar *Sala de așteptare* justifică pe deplin titlul ce i s-a dat în catalogul retrospectivei Hârlescu, acela de *Portret compozițional*. Creația lui Hârlescu în acest domeniu pare a repeta în pictura noastră un aspect sincronic al aceluiași fenomen din Apus, unde, după cum observă P. Francastel, *portretul e invadat de scene de gen, redevenind un aport la comedia umană* [27].

Scanned with OKEN Scanner

Calitățile deosebite pe care le revendică portretistica au fost vizate de la bun început de ochiul versat al criticului de artă care a fost Jeanjaquet: *Hârlescu e un psiholog care intuiește sub masca cea mai schimbătoare și de la prima vedere spiritul pe care îl reflectă plastic; el a fixat o imagine ce se identifică cu însuși adevărul* [28].

Concepute ca studii, multe din *profilurile în creion* din desenele pictorului, fără legătură cu subiectul vreunei lucrări ulterioare, sunt probante pentru capacitatea artistului de a individualiza. Un rictus al feței, crisparea unei arcade, înclinarea unei frunți îngândurate, un zâmbet echivoc sau expresia de adâncire în sine a ochilor, detaliile vestimentare integrate unei fizionomii caracteristice trădează habitudini și profesii, însușiri, ticuri și patimi atavice. Defilează, sub semnul lui Daumier și Caragiale - mai bine-zis într-o zonă spirituală dintre aceștia -, figuri de cafenea, slujbași modești sau politicieni de provincie, funcționari agresivi și femei de o condiție morală incertă. Referindu-se la grafica anilor 1901-1906, interval din care datează majoritatea pieselor păstrate, Petru Comarnescu le apreciază ca *moderne prin forța lor expresivă, prin tehnica lor sintetică, prin verva notației. Se simte în ele contactul cu arta lui Munch și Toulouse-Lautrec* [29].

Din grafica lui Hârlescu, distinctă prin tendința de caricaturizare a figurii umane, sub semnul unei ironii de altfel indulgente, - o producție de mare răsunet odinioară, în care asimilarea elementelor moderne și efortul de a le integra organic într-o nouă sinteză este vizibil - s-a păstrat foarte puțin. O lucrare cunoscută este portretul (desen în tuș și acuarelă) lui Jeanjaquet (fost în colecția lui A. Simu, astăzi la Galeria Națională [30]) probabil o replică a portretului în ulei de mari dimensiuni al aceluiași, donat de A. Simu orașului Brăila (astăzi în loc necunoscut). Pictorul a părăsit, din diverse motive, această sugestivă modalitate de abordare - pe care o întâlnim în afara amintitului portret al lui Jeanjaquet, și în *Baba Catinca*.

Portretul magistratului Marin O. Dumitrescu realizat la Tecuci între 1910-1912 este un portret sinteză în care tradițiile academismului sunt - prin aprofundarea psihologică și subsumarea contrastelor valorice în vederea reliefării calităților morale - subtil depășite.

Jeanjaquet, vorbind despre calitățile de portretist ale lui Hârlescu, releva *penetrația psihologică a celor mai absconse firi, capacitatea atât de rară de a obiectiva psihologiile ce transpar din corpuri, manieră fermă și dezinvoltă, cu multă pastă - chiar dacă aceasta este un pic "murdară", dar este generoasă - toate fiind calități care răspund perfect căutărilor artistice ale acestui spirit neliniștit și interpret al celor mai complicate naturi* [31]. Capacitatea de a izola prin simplificare din trăsăturile personajului pe aceea dominant caracteristică este vizibilă. Astăzi, după 7-8 decenii, când identificarea celor portretizați este dificilă (de altfel, și inutilă), acest aspect asigură și motivează perenitatea unor lucrări. Dacă în portretul analizat mai sus personajul devine *magistratul, omul dreptății*, tensionat în cumpănirea aspectelor contradictorii, *Portretul profesorului Gh. Fortu* impune temperamentul unui elocvent personalism, iar *Portretul profesorului Hilt* - distincția spirituală desăvârșită, dar și cea vestimentară a cadrului didactic și a omului de lume. Altădată imaginile lui

Scanned with OKEN Scanner

Hârlescu personifică generozitatea visătoare (George Tutoveanu) sau cea potolit-afectuoasă (dr. Weinfield), condiția maternității *(Doi prieteni)* sau a adolescentului, ipostaze distincte ale senectuții (*Portret de bătrân* - 1909; *Baba Catinca*). Portretele rezumă uneori caractere unitare, altă dată, dimpotrivă, o stranie mixtură de luciditate și inteligență *(Portretul lui Jeanjaquet)*. În câteva cazuri portretul *rezolvă* un personaj de maximă generalizare - *Portret de țăran*, semnificativ intitulat în presa epocii *unul din cei mulți*.

Pe măsura trecerii timpului, mai ales după 1916, modelele sunt din în ce mai puțin identificabile, deși acestea se limitează la copiii artistului sau la persoanele din anturajul familiei sale; în procesul diminuării semnificației particulare a imaginii, fidelitatea realistă nu mai intră în vederile artistului. Pictorul individualizează nu atât persoane, cât mai ales stări sufletești. Pe această linie *Prizonierii* devin o hiperbolă a fricii, argatul *Vasile* devine *părăsitul* sau *străinul* - cel abandonat la periferia vieții sociale -, iar copiii (numeroși) - complexul frustrării. Dispariția artistului a întrerupt la mijlocul drumului această evoluție. Mijloacele sale estetice de tipizare au rămas departe de ultima expresie la care autorul avea posibilități să ajungă.

Au existat totuși două lucrări, ample concepute de artist ca o reacție împotriva unor tradiții și tratate în consecință, din păcate astăzi rătăcite sau pierdute, în care pictorul, dând măsura talentului său, ne oferă certe indicii asupra noii formule a portretului modern spre care năzuia. Ne referim la *Baba Catinca* [32] și la *Portretul lui M. A. Jeanjaquet*, cunoscute astăzi doar din reproducerile sau referințele din revistele timpului.

Publicul obișnuit cu idila rustică a lui V. Alecsandri, cu imaginea țăranilor pitoresc îmbrăcați în straie naționale de către numeroșii epigoni ai lui N. Grigorescu, a fost șocat de imaginea, lucidă până la cruzime, a bătrâneții din prima lucrare. Derutau tonurile reci-verzui, dar mai ales sacrificarea tradiției *nobile* a desenului. Neînțelegătoare se dovedește critica vremii față de *Portretul lui Jeanjaquet*, în care efortul autorului de finalizare a resurselor sale într-un portret modern sunt clare. Un nechemat în ale criticii încerca să-și motiveze aversiunea față de îndrăzneala autorului de a prezenta *într-o manieră decadentă o față degenerată, lipsită de orice expresie caracteristică* [33]... Lucrarea care se afla prin 1936 în holul unei instituții de cultură din Brăila (astăzi de negăsit) poate fi dedusă dintr-o lucrare din patrimoniul de grafică al Galeriei Naționale (București). Liniile sigure, drepte, delimitând bustul, sau cele curbe, cu amintiri secesioniste, ale pletelor și frunții prind o personalitate unică în care inteligența lucidă a privirii se asociază reveriei, evaziunii într-un miraculos interior al călătoriilor imaginare. Inedite sunt asocierile galben-albastru, galbenul pletelor - albastrul ochilor. Dispunerea culorilor amintește viziunea cromatică a lui Toulouse-Lautrec.

O prezență caldă - prietenoasă, totuși îndepărtată prin adâncimile misterioase dindărătul ochilor - transformă un personaj într-o legendă...

Scanned with OKEN Scanner

Rezonanțe tragice

Majoritatea lucrărilor lui D. Hârlescu stau sub semnul tragicului - un tragism lucid și resemnat, asumat condiției sociale și sufletești a personajelor. Voalat sugerat, elementul tragic nu finalizează decât rareori expresia paroxistică chiar și atunci când tensiunile dezvăluie trăiri adânci ale sentimentelor umane. Prizoniere ale condiției lor, personajele își trăiesc și-și acceptă destinul.

Drama acestora - principala sursă a tragicului din lucrările artistului - este cel mai adesea o dramă a necomunicării afective dintre oamenii a căror viață - limitată la cadrul provinciei - este dominată de aceleași gesturi și habitudini monotone, de același ritual casnic. Evaziunile unei plimbări sau ieșirile la cafenea în aceleași companii sau altele ocazional-efemere nu schimbă situația. Integrate aceleiași ambianțe cenușii, figurile nu tulbură prea mult atmosfera. Personajele din *Partida de șah* nu-și dezvăluie, din lipsă de curaj și ipocrită prudență, realele intenții sau sentimente, după cum în *Colț de cafenea* jucătorii își ascund cărțile. Cu greu stăpânindu-și mânia la care osârdia tenace îi dă dreptul, bătrânul din *Bătrânul și nepotul* n-are certitudinea realizării punții dintre el și învățăcelul indiferent. Consecință firească, sentimentul *așteptării* din lucrările amintite cunoaște - dramatic - mai multe grade de intensitate. Cutremurătoare apare frustrarea copilăriei din privirea gravă, adâncită în griji premature și anxietăți nelămurite a copiilor pictați în ultimului deceniu al existenței pictorului. Dacă în anii următori Tonitza va prilejui, prin ochii copiilor săi, relevarea unei lumi de farmec și basme, Hârlescu le-a dezvăluit doar fiorii tragici ai acestora. Este drama necomunicării interumane, a singurătății individului în lumea sa - situație de care artistul era conștient: *găsesc un foarte mare dezacord între noi și viața reală* [34].

Pornind de la acest nedorit și zguduitor divorț între individ și mediul în care trăiește, artistul a creat una dintre cele mai reprezentative opere ale sale, *Jucătorul de maimuțe*, o lucrare de mari dimensiuni, expusă la *Tinerimea artistică* în 1914. Rătăcită, ea ne este cunoscută doar din reproduceri [35] și din comentariile din presa vremii. Figura *jucătorului* pare o altă ipostază a țiganului tânăr din *Cântăreții ambulanți* expusă cu același prilej. Dar personajele nu seamănă unul cu altul, autorul neavând intenția fidelității realiste. De astă dată nu avem imaginea surâzător-oacheșă și vicleană a tânărului, ci una înăsprită, oarecum îmbătrânită a personajului hidos angajat în procesul *profesiei* sale. Comediant ambulant, individul cu cizme groase și haine de aba tocite și arse de soare, lovește cu șfichiuituri de bici o maimuță legată cu cureaua de el, constrângând-o nemilos să-și facă *numărul*. La umăr îi atârnă un instrument muzical cu coarde. Pictorul surprinde cu o deosebită acuitate imbecilizarea profesională a *circarului*, sadismul său repetat și obosit, ca și chinul animalului cu gura căscată într-un paroxism al suferinței fizice.

Compoziția ar fi limitată în semnificațiile ei dacă ar fi redusă în interpretare la opoziția călău-victimă (așa cum a fost înțeleasă în 1914 de unii comentatori). Artistul surprinde nu numai condiția sinistră a animalului, ci și pe cea jalnică a stăpânului acestuia - ambii angajați într-un proces de alienare, obosiți și înrăiți până la imbe-

Scanned with OKEN Scanner

cilizare de o *activitate* menită să distreze pentru câțiva bănuți pe ocazionalii trecători. Neuniți afectiv unul de altul, omul și animalul sunt legați, în identitatea mizerabilei lor condiții de existență, la același lanț al eșecului tragic, un tragic alunecând spre grotesc.

Tabloul care s-a impus, fără să i se înțeleagă totuși pe deplin sensurile, nu are ritmul tulburător ale liniilor peisajului din *Țipătul* lui Munch, în schimb, *mutatis mutandis*, toate elementele cadrului sunt dispuse astfel de pictor încât să excludă orice indiciu de comunicare umană. Eventualii spectatori sunt îndepărtați, voit-indecis conturați în stânga. Mai aproape, în prim plan, bătrânul din pragul unei sărăcăcioase prăvălii asistă indiferent, toropit, într-o obosită pasivitate. În spate, o clădire cu turn împiedică - ca și aceea din stânga - orice ieșire spre orizont a pieții pustii și prăfoase. Tușe întrerupt-unghiuloase comunică fizionomia chinuită a animalului, altele distorsionat-curbe - pe aceea a saltimbacului. Coloritul - judecând după mărturiile lui L. Bachelin - stătea sub semnul *gamelor triste și reci* [36].

Eroii lui Hârlescu sunt singuratici - aspect vizibil nu numai la personajele solitare ale *interioarelor*, dar și în portrete. Găsim o solitudine casnică, apanaj al treburilor domestice *(Cosând)*, una afectuoasă în doi *(Doi prieteni)* sau alta oscilant-indecisă *(Femeia cu pălărie)*. Ca și *Safta florăreasa* a lui Luchian, *Țiganca* din 1911 a lui Hârlescu (fostă în colecția lui A. Simu) însingurează și ea o neștiută dramă. Abia întrezărite în lucrările expuse în 1911, elementele conflictuale se amplifică treptat, desemnând izolarea omului tensionat de dilemele profesiei sale *(Magistratul)* sau cea de insatisfacție a dascălului *(Bunicul și nepotul)*; ele devin disperate în *Prizonierii* și sfâșietor-grotești în *Jucătorul de maimuțe. Portretul argatului Vasile* (pictat în ultimii ani) apare ca o adevărată sinteză tragică a solitudinii înstrăinatului.

Prin Octav Băncilă și Ștefan Luchian, elementul tragic, ușor retoric la primul, implicat destinului uman printr-o rafinată discreție cromatică la cel de-al doilea - capătă o expresie de o elevație estetică și morală care se înscrie între marile reușite ale plasticii românești. Dimitrie Hârlescu a amplificat adâncirea fondului tragic, dezvăluindu-i semnificații care scăpaseră în epocă și unora dintre artiștii oponenți picturii oficiale manifest-calofile. Drama alienării umane, divorțul dintre aparențele și esența realității, vidul afectiv în relațiile dintre oameni, sunt tot atâtea aspecte care, reluate ulterior în pictura românească modernă, pot revendica în Hârlescu un precursor.

Resimțind insuficiența formulelor artistice tradiționaliste, activitatea lui Hârlescu s-a înscris sub semnul unei continue aspirații spre alte modalități și viziuni estetice capabile să reflecte tumultul tenace și chinuitor al tensiunilor sale interioare. Din conștiența insuficienței formulelor artistice consacrate a apărut acea aspirație spre împlinire, care a hrănit însușirea înnăscută a pictorului de a observa și de a crea psihologii, caractere, cu mijloacele sugestiei plastice, fără cruțare și fără idealizare, până în ziua ultimă a disperării...

Scanned with OKEN Scanner

Elemente expresioniste

Substratul tragic, accentuat cu trecerea timpului, ca și efortul de a adânci și o altă față - ascunsă, dar autentică și de esență - a realității, îl apropie pe Dimitrie Hârlescu de expresionism - direcție cu care numele său este asociat și care a determinat, între altele, resuscitarea memoriei sale. Reproșând anexarea lui Hârlescu la expresionism susținută de Dan Grigorescu și Petru Comarnescu [37], un alt analist al operei artistului cădea în extrema contrară. Dacă expresionismul a însemnat și o *filosofie* cu care pictorul nu va fi avut cu deplină certitudine contact (arta fiind pentru el o stare de spirit congenuină simțirii și asimilată în consecință), nu este mai puțin adevărat că opera sa exclude viziunea unui artist *senin, calm, ușor melancolic* [38] pe care criticul în discuție încearcă să-l acrediteze. Mediind între cele două puncte de vederi opuse, Raoul Șerban nu trece cu vederea influențele mișcărilor înnoitoare apusene asupra artistului - certe în constituirea reacției artistice împotriva atmosferei și mentalității estetice postgrigoresciene [39].

Referințele criticii românești de artă de epocă nu ne lămuresc prea mult. Ca întotdeauna, fenomenul artistic în sine o ia înaintea definirii noțiunii lui, a catalogărilor - firesc postume. Termenul *expresionist* a apărut la noi foarte repede (în 1913) la numai doi ani după definitivarea sensului său actual, în revistele berlineze ale timpului, dar era confundat cu cel de *impresionist*, deși practic nici sensul acestei noțiuni nu era tocmai precizat în uzul jurnalistic. Întrunind adeziunea firească a câtorva importanți pictori din Transilvania (Hans Eder, Aurel Popp, Hans Mattis-Teutsch etc.), expresionismul va determina în epocă la mulți dintre artiștii români mai degrabă opoziție. Asociindu-l celorlalte *isme* succesiv la modă și efemere, Marius Bunescu, de pildă, îl respingea categoric [40].

Cele trei călătorii ale lui Dimitrie Hârlescu la München corespund - și faptul se pare nu este o simplă coincidență - celor trei momente cruciale care anticipează sau explică constituirea curentului expresionist în Germania. Venit să se desăvârșească în 1902 într-un mediu didactic si artistic superior, cel al profesorilor foștilor săi profesori de la Iași, Hârlescu găsește mișcarea artistică munchenează scindată. Max Liebermann, ale cărui lucrări îi atrăseseră de la început interesul, cel care statornicise o punte între tradiția plastică a orașului și căile viitoarelor căutări de răsunet internațional, plecase la Berlin; îi urmaseră gestul, cu puțin timp înainte de venirea lui Hârlescu în capitala Bavariei, Max Slevogt și Lovis Corinth, dar ecoul stârnit de aceștia era deosebit de persistent. Cititor al revistelor "Jugend" și "Simplicissimus", Hârlescu își va schimba maniera de a desena, transformând-o într-un veritabil *stil* al investigației caracterologice (în care Jugendstilul își va spune cuvântul).

Găsind un prim răspuns la frământările sale în materie de artă, Hârlescu va cunoaște în anii următoarei sale deplasări (1905-1906) lucrările lui Fritz von Uhde, iar la *Arnold* în Dresda va admira pânzele lui Van Gogh, Seurat, Signac, Gauguin ș.a. fiind la curent și cu manifestările artistice ale celebrei asociații *Die Brucke*. Sosit a

Scanned with OKEN Scanner

treia oară la München în ianuarie 1912 nu mai găsește la *Thannhauser* expoziția deschisă cu două săptămâni în urmă de artiștii din grupul *Der Blaue Reiter*. Va face însă cunoștință cu lucrările lui Robert Delaunay, August Macke, Fraz Marc, Wassily Kandinsky cărora li s-au adăugat și alte nume în manifestările ulterioare puse sub patronajul revistei "Der Sturm" (Oscar Kokoschka, Alexey Jawlensky, Paul Klee, Emil Nolde, Otokar Kubin etc.). În biblioteca pictorului, atât cât a supraviețuit vicisitudinilor a două războaie, se mai găsesc și azi numere și tăieturi din revistele "Die Aktion" sau "Der Sturm" și un catalog al faimosului *Erster Deutscher Herbstsalon* (1913) alcătuit de Herwarth Walden.

Cele trei *evadări* la München au întărit certitudinea lui Hârlescu asupra necesității căutărilor, a renunțării la convenționalismele cu pretenții de trăinicie. Întors la Tecuci, putea sublinia și înțelege unul din textele teoretice ale expresioniștilor: *A fi artist înseamnă a avea o "viziune" proprie (sublinierea aparține pictorului) și a fi în stare s-o concretizezi, arta fiind unitatea dintre viziune și realizarea ei* [41].

Prezența unor motive sau repere tematice în opera lui Hârlescu, potențate până la transformarea lor în simbolurile unei realități, ne îndeamnă, de asemenea, să ne gândim la expresionism. Astfel, imaginile *sălii de așteptare, cafenelei, popasului*, cărora li se asociază, înrudit ideatic, cea a *grupului* nu pot fi judecate în afara influențelor acestuia. Interioarele închise, sufocante, cu uși zăvorâte, fără nici o ieșire ca și ineditul motiv al *răspântiei* care de fapt nu duce nicăieri, - vizibil în *Prizonierii* sau *Jucătorul de maimuțe* - aparțin aceluiași univers artistic. Ce poate fi *Jucătorul de maimuțe* decât o variantă autohtonă a motivului clovnului cu multiple, tragice rezonanțe din pictura expresionistă europeană ?

Mai mult decât aceste repere, o pondere distinctă o vor avea reacțiile expresioniste în constituirea unor laitmotive tragice - cel al alienării umane sau anxietății infantile de exemplu. Proteică în manifestările sale, însingurarea tragică traduce de fiecare dată sentimentul necomunicării afectiv-spirituale dintre oameni. Anunțat în *Sala de așteptare, La gară*, acest sentiment va fi prezent în cele mai bune compoziții ulterioare ale artistului. În pictura lui Hârlescu apar tipuri și imagini care, atingând forța generalizatoare a categorialului, ar putea figura într-o antologie imaginară a expresionismului - *saltimbancul, femeia solitară, bătrânul, părăsitul* sau *copilul frustrat* ar fi câteva dintre ele. În constituirea acestora, la fel ca la expresioniști, accentul cade nu atât pe trăsăturile individualizate, cât pe acelea care le restituie principiilor comune, colective, *originare*, întruchipând *elementele arhetipale, permanentele* [42]. Acest fenomen, particular expresionist, este vizibil *Portret de fetiță*, precum și pe chipurile altor copii pictați între 1916-1923, în care accentul cade nu atât pe aspectele care le deosebesc, cât pe dominanta care le unește: drama sfâșietoare a unei vârste frustrate de drepturile ei. Firește, artistul nu se ridică la ideea de groază cosmică ca în *Țipătul* lui Munch, dar totuși, când aceasta se constituie - la scară umană - intervine stilizarea deformată a liniei, dinamizarea crispată sau *dizolvantă* a elementelor figurative documentare, potențarea inedită a expresivității tușei. Sunt modalități întâlnite în lucrarea *Prizonierii*, pe care însă artistul n-a mai avut nici timpul, nici prilejul de a le dezvolta.

Scanned with OKEN Scanner

Stăpânit de ideea - devenită obsesie - a unui *alt mod* de a aborda plastic realitatea, atras, ca și colegul său de breaslă și generație Gheorghe Petrașcu, de aprofundarea continuă a motivelor plastice și, în același timp, de realizarea unei *die andere Seite* a vizibilului, Hârlescu ca artist nu putea rămâne la vechea cromatică însușită și impusă în cadrul tradiționalismului didactic. Expresionismul și-a avut rolul său în consolidarea viitoarei viziuni cromatice a pictorului, fără ca această împrejurare să îndreptățească stabilirea unei analogii apropiate cu viziunea cromatică a unui anume pictor expresionist. *Hârlescu se va sustrage totuși violențelor de limbaj ale expresioniștilor, reținând doar insolitul amestecurilor cromatice* [43] observa Victor Simion, un alt analist al operei artistului. Ansamblul său de griuri reci, prezența unui albastru - obsedant - împreună cu acordurile de brunuri-verzui sau acel insolit galben-lutos etichetat drept *murdar* în comentariile și polemicile vremii - nu pot fi judecate făcând abstracție de expresionism.

Fără a fi avut avantajul ulterior al desăvârșirii și consacrării în timp al lui Petrașcu, cu care a fost comparat, Hârlescu a meritat la vremea lui, sub anumite aspecte, dar într-o anumită perspectivă a istoriei picturii românești, o asemenea asociere. Lăudat sau suspectat la expozițiile anuale al *Tinerimii artistice*, Hârlescu era plasat unanim, cum s-a mai arătat, în categoria *înnoitorilor*, pe parcursul unui drum nu prea îndelungat și totuși memorabil.

De la tentele linse ale culorii, vizibile într-un portret pictat la Constanța, Hârlescu trece în ritm rapid la varietatea cu fastuozități, vădind *un colorit și o putere de viață a la Gericault* [44]. Comentând coloritul din portretul unei femei expus în 1907 la *Tinerimea artistică* un critic avea imaginea *visului de modernist francez asociat acestui indefinit voalat ce stăpânește anumite imagini englezești ale lui Constable și Turner* [45]. Perpetuând acest colorit, *Portretul de bătrân*, din 1909, (astăzi la Galeria Națională) devine în perspectiva evoluției ulterioare a artistului una din ultimele lucrări reprezentând această concepție cromatică la care artistul va renunța treptat.

Paralel cu aprofundarea psihologiei în portrete și accentuarea elementului dramatic din compoziții are loc o mutație evidentă, de la valorile sensibil-optice ale culorii la cele expresiv-psihologice ale acestuia. După ultima călătorie la München se accentuează preferința pentru acordurile de brunuri și verzuiuri alternate ca intensitate, dar distincte și eficiente în crearea unei anumite atmosfere și stări de spirit. Secesionismul munchenez va avea partea lui de contribuție în mutația cromatică și dezinvoltura tușei.

Intuind funcția expresivă a culorilor, Hârlescu se detașează după 1911-1912 tot mai mult de virtuțile decorative ale acestora. Capcanele pitorescului și în genere cele ale tuturor modalităților ținând - în epocă - de limbajul curent al picturii *frumoase, apreciate* nu-l mai ademenesc. Traducând expresia de răceală, distanțare sufletească și însingurare, un albastru puțin variat, adesea crud, invadează lucrările. Acest *albastru în toate culorile* i-l reproșează Iser în 1912. *Despre Dl. Hârlescu*

Scanned with OKEN Scanner

putem spune mai mult bine decât despre vâpseaua d-sale albastră ținea să-și precizeze atitudinea cronicarul din "Noua revistă română" în 1914 (nr.20). *Sfătuim pe dl. Hârlescu* - continua pe aceeași linie revista "Luceafărul" - *să nu umble după originalitatea coloristică* [46]. În realitate nu era vorba de o goană după originalitatea cu orice preț și nici de mimetismul, de altfel, frecvent și flagrant în epocă. Mutații sufletești adânci dominate de sumbre presimțiri ale sorții căutau alt mijloc mai adecvat de expresie. Perioada *albastră* (1912-1916) a picturii lui Hârlescu circumscrie în fapt această atitudine a artistului de a-și epura toate sentimentalismele, dar și de frondă față de convențiile și clișeele moștenite.

Alături de colorit și uneori mai mult decât acesta, pensulația, contrastele tonale, modelul - aspecte în care talentul artistului este evident și precumpănitor - au reținut atât în epocă, cât și în posteritate atenția.

Prin 1916, dominantele de albastru cedează, autorul reluând în multe din lucrări un colorit mai variat. Se reeditează vechile game, dar se temperează consecvent cromatica; o lumină mohorâtă străbate interioarele, griurile neutralizează avântul potențial al culorilor primare. Critica îi reproșează consecvent, din 1912, solicitarea , din ce în ce mai insistentă, a unor anumite structuri cromatice.. Prietenul Jeanjaquet conchidea în cadrul unor aprecieri, de altfel elogioase: *I s-ar putea reproșa cu destulă cruzime culoarea pe care o întrebuințează, atât de murdară și prin aceasta chiar atât de neplăcută* [47]. *Coloritul său este murdar* constata în același timp și pictorul Iser [48]. Peste doi ani Leo Bachelin îi recunoaște meritele cu toată *duritatea culorilor discordante*, a gamelor *triste și reci*. Rezultat al unor mixturi de griuri, *murdarul* devine în primul rând expresia însingurării individului într-o lume plină de ostilități. *Murdarul* cromaticii lui Hârlescu este justițiar, desemnând o reacție împotriva culorilor *frumoase*, ce dominau gustul epocii și lezau integritatea și aspirațiile câtorva generații de artiști de după 1900. Această *neculoare* reabilita concomitent un element care pe plan literar corespundea - în procesul de lărgire a registrului estetic - *porției de urât* [49]. Era firesc ca lucrările lui Hârlescu să atragă în epocă atenția lui Tudor Arghezi.

Privire peste timp

Apărut într-un moment *de răspântie* al plasticii românești, cum avea să-l definească Theodor Cornel, unul dintre cei mai perspicace critici de artă ai noștri - prematur sfârșit - , Dimitrie Hârlescu - a cărui activitate artistică se înscrie între 1897, anul terminării studiilor, și 1923, anul morții - vine relativ târziu pentru a se integra eforturilor - și a dobândi victoriile - artei tradiționaliste, pentru care a fost pregătit în tinerețe, dar și cu un deceniu mai devreme față de strălucita generație artistică a lui Camil Ressu și Jean Al. Steriadi căreia i se asociază totuși prin aceleași tendințe inovatoare ale artei.

Pictorul, care elabora lent, uneori cu întreruperi, a creat relativ puține lucrări, dintre care astăzi se mai pot identifica în diverse colecții aproximativ 60 de tablouri

Scanned with OKEN Scanner

în ulei. Dacă se ține cont și de lucrările pierdute (unele fiind dintre cele mai bune), păstrate însă în memoria reproducerilor fotografice și în consemnările cataloagelor și publicațiilor, numărul acestora se ridică la 100-120 opere.

Într-o vreme când, după constatarea lui Tonitza, piața artistică *plesnea de năvala carelor cu boi, de ciobănițe și ciobănași, de țigani și țigăncușe, de ovrei (cu sau fără găște) și peisaje naționale, de voievozi viteji și bătălii emoționante* [50], Dimitrie Hârlescu renunță la tematica de inspirație rurală, prefigurând punctul de vedere din epocă al lingvistului-estet Ovid Densușianu: *...când nu vom mai avea fetișismul unui românism fals, se va surâde de baroca părere că geniul poporului nostru se poate exprima numai în pânze cu boi, țărani, holde, praf și boierie* [51]. Excepțiile lui Hârlescu confirmă regula, fiind prin realizarea lor la antipodul manierei epigonilor postgrigorescieni.

Elementele novatoare se întrevăd pregnant în lucrările pictorului după 1907 în constituirea unor repere tematice, a atmosferei de neliniști, dar și în configurația modeleului formelor sau a mutațiilor survenite în colorit. Influențe, dar nu imitații: de altfel, și influențele capătă aspectul însușirii unor valori congenuine. Cu neputință de a fi afiliat întru totul unui curent, pictorul Dimitrie Hârlescu a fost însă cu certitudine unul dintre cei mai viguroși și înzestrați deschizători de drumuri.

În mare măsură uitată în perioada interbelică dar și în deceniile ce-i vor urma, opera lui D. Hârlescu ne apare în condițiile actuale de libertate în cercetare, în dimensiunile și semnificațiile ei autentice. Ea procură imaginea unui radical inovator, angrenat în acel amplu proces de schimbare și înnoire al limbajului plastic al artei pe care a iubit-o cu pasiune și a slujit-o cu nestrămutată credință. Trăindu-și cu demnitate destinul unei vieți dramatic încercate de obstacole exterioare greu surmontabile ca și răul interior, al unei boli persistente și implacabile, artistul nu și-a finalizat întotdeauna lucrările la cotele plenare ale exigențelor sale. Sfârșește tragic, nu înainte de a fi lăsat urmașilor mesajul elevat al căutărilor și străduințelor sale în care nu odată politicienii ce-i vor urma și-l vor recunoaște drept precursor sau contemporan.

(se reeditează – cu prescurtări și modificări – textul din *D. Hârlescu*, Ed. Meridiane, București, 1986)

NOTE

1. Am ortografiat peste tot cu *â* în forma grafică a numelui cu care pictorul a fost înscris în actele stării civile și și-a semnat tablourile; am menținut această deprindere ortografică conformă, de altfel, cu uzanțele actuale de transcriere.

2. M. BUNESCU, *O amintire nestinsă* în "Tomis", I (1966), nr. 5, p. 16.

3. Vasile Florea: *Arta românească contemporană și modernă*, ed. Meridiane, București, 1982, p. 200.

4. THEODOR CORNEL, *La răspântie* în "Viața socială", 1910, nr. 5-6, p. 373.

Scanned with OKEN Scanner

5. Corectând erorile materialelor publicate, datele asupra studiilor primare și secundare ale pictorului au fost luate din N. Răutu, *Istoria liceului "Laurian" din Botoșani* (1859-1909), Botoșani, Tipografia *Reînvierea* 1909, p. 63-65, precum și din arhiva *Școlii de belle-arte* - Iași (cf. Arhivelor satului - Iași, fond 183, dosar 2, 1897, în care sunt copiate Certificatul de absolvire a patru clase primare eliberat de *Școala nr. 3* - Botoșani - nr. 138 din 21.XII.1880 - și Certificatul nr. 241 din 21.XII.1890 eliberat de direcția liceului *Laurian* - Botoșani).

6. Cf. Certificatul nr. 73 din 30.VI.1897 eliberat în urma cererii absolventului Dimitrie Hârlescu, din 28.VI.1897 (textul actului este scris pe verso-ul acestei cereri) - Arhivele statului - Iași, fond 183 (Academia de arte frumoase), dosar 4 (1897-1898), fila 38 și verso.

7. Cf. Certificatul nr. 1425, eliberat la 2.XII.1903 de Könisgliche Bayerische Akademie er Bildelden Künste (în arhiva Roland Hârlescu).

8. GEORGE TUTOVEANU: *D.Hârlescu - poezie* reeditată în vol. *Versuri*, Editura pentru literatură, 1968, p. 184-185.

9. Cf. o notă informativă în "Bîrladul", 1.III.1909, p. 3.

10. Cf. scrisorile adresate artistului de Jeanjaquet (din 3.IV.1908) Emil Gîrleanu (din 16.XI.1910) și Corneliu Moldovan (din 3.III.1910) - existente în arhiva noastră.

11. Lucrarea, azi identificabilă într-o reproducere din "Noua revistă română", vol. 111, nr. 2-3, 18-25.IV.1910, p. 27, a fost confundată în presa de specialitate cu *Cap de bătrână* (realizată 4-5 ani mai târziu, azi în colecția Magdalenei Hârlescu) - cf. "Arta plastică" V, (1958), nr. 2, p. 23. Eroarea a trecut și în *Catalogul expoziției retrospective D. Hârlescu din Constanța* - 1967 (nr. 6, p. 29).

12. JEANJAQUET: *Pictorul Hârlescu* în "Primăvara" I, Tecuci, nr. 8, 30.V.1910, p. 2.

13. N. PORA: *A IX-a expoziție a Tinerimii artistice* în "Minerva", 22.IV.1910, p. 3.

14. LEO BACHELIN: *Salonul oficial* în "La Politique", II, nr. 138, 8 (21) 1912, p. 1.

15. TUDOR ARGHEZI: *Expoziția Tinerimii artistice* în "Facla", II, nr. 21, 21.V.1911, p. 353.

16. JEANJAQUET: A batôn rompus (Alandala) în *"La Roumanie"*, XIV, nr. 3647, 18.VI.(1.VII) 1911, p. 1.

17. Pașaportul păstrat de urmașii artistului certifică trecerea acestuia în Ardeal la 20.XII.1911, plecarea de aici din Brașov la 8.I.1912 și revenirea de la München la 18 februarie prin Predeal.

18. TUDOR ARGHEZI: *Expoziția Societății "Tinerimea artistică"* în "Facla", 111, nr. 17, 28.IV.1912, p. 336.

19. B. BRĂNIȘTEANU: *Salonul oficial 1912*, în "Adevărul", XXV, nr. 8137, 9.V.1912, p. 1.

20. JEANJAQUET: *Întrecere. Salonul oficial* în "La Roumanie", 5(18) 1912, p. 1.

Scanned with OKEN Scanner

21. REMBRANDT [ISER]: *A XII-a expoziție de pictură și sculptură a societății "Tinerimea artistică"* în "Flacăra", II, nr. 25, 6.IV.1913, p. 224.

22. Cf. adresa de mulțumire a Ministerului Instrucțiunii Publice și Cultelor nr. 51588/18.XII.1917 adresată școlii (document din arhiva fostului gimnaziu *D. A. Sturza* - Tecuci).

23. Cf. G. URSU: *Tecuciul literar - studiu de istorie și geografie literară*, Bârlad, 1943, p. 119.

24. JEAN DE GLAY: *Pictura românească*, în "La Roumanie", XV, nr. 3867, 25.III(7.IV) 1912, p. 1.

25. Identificarea s-a făcut pe baza a două fotografii de epocă ale panoului cu lucrările pictorului la expoziția *Tinerimii artistice* din 1916. Lucrarea *Pe gânduri* a fost reprodusă cu un titlu greșit în catalogul *Expoziției retrospective Dimitrie Hârlescu* de la Muzeul de artă din Constanța (nr. 28, p. 39). Ea se află astăzi în colecția ing. Dan Bistriteanu (București).

26. Aceste două ultime lucrări se află în colecția Galeriei de artă din Constanța.

27. GALIENNE și PIERRE FRANCASTEL: *Portretul*, Ed. Meridiane, București, 1973, p. 187.

28. JEANJAQUET: *Tinerimea artistică*, în "La Roumanie", XI, nr. 2720, 21.III.1908, p. 5.

29. PETRU COMARNESCU: *Grafica lui D. Hârlescu*, în "Cronica", II, 16.IX.1967, p. 5.

30. Este vorba de desenul B 5179, inventar nr. 29775, păstrat la Secția de grafică a Muzeului de artă al Galeriei Naționale.

31. M. A. JEANJAQUET: *art. cit.* p. 2.

32. Cf. reproducerea lucrării din "Noua revistă română", vol. 8, 25.IV.1910, p.27.

33. N. PRALEA: *Expoziția Tinerimii artistice* în "Secolul", X, nr. 2580, 4.IV.1908, p. 1.

34. Cf. scrisoarea (în limba franceză) a Elenei Hârlescu către Jeanjaquet (colecția fiicei artistului).

35. Cf. "Luceafărul", XIII, nr. 12, 16.IV.1914, p. 356.

36. LEO BACHELIN: *Expoziția de la Tinerimea artistică* în "La politique", IV, nr. 700 20.IV.(13.V) 1914, p. 1.

37. Cf. DAN GRIGORESCU: *Expresionismul* în "Contemporanul" (21.X.1966, p. 7) și Petru Comarnescu: *Grafica lui D. Hârlescu* în "Cronica" (16.IX.1967, p. 5).

38. CORNEL RADU CONSTANTINESCU: *Retrospectiva Dimitrie Hârlescu* în "Scânteia tineretului", XXV, nr. 6185, 7.IV.1969, p. 2.

39. RAOUL ȘORBAN: *Retrospectiva Dimitrie Hârlescu* în "România literară", II, nr. 14, 3.IV.1969, p. 27.

40. M. BUNESCU: *Direcțiile în artă* în "Revista idealistă", XIII (1913) nr. 5, p. 228-229.

Scanned with OKEN Scanner

41. Cf. HERWARTH WALDEN: *Cuvânt înainte* în *Primul salon de toamnă german*, Berlin, 1913, p. 5.

42. AMELIA PAVEL: *Expresionismul și premisele sale*, Ed. Minerva, București, 1978, p. 62.

43. VICTOR SIMION: *Centenarul unui artist: Dimitrie Hârlescu în* "Tomis", VII, nr. 18, 25.XI.1970, p. 11.

44. SANZIO [N. Petrașcu]: *Expoziția* Tinerimii artistice în "Literatură și artă română", XI(1907), nr. 1-3, p. 218.

45. M. A. JEANJAQUET: *Hârlescu* în "La Roumanie", 18.III.1907, p. 2.

46. D. IOV: *De la* Tinerimea artistică în "Luceafărul", XIII, nr. 12, 16.VI.1971, p. 371.

47. JEANJAQUET: *Expoziția artiștilor în viață. Salonul oficial* în "Noua revistă română", vol. XII, nr. 9, 10.VI.1912, p. 136.

48. REMBRANDT [ISER]: *A XII - a expoziție a Societății* Tinerimea artistică în "Flacăra", I, nr. 27, 21.IV.1912, p. 247.

49. M. RALEA: *Estetica urâtului* în vol. *Scrieri din trecut*, București, ESPLA, 1957.

50. N. TONITZA: *Scrieri despre artă*, cuvânt înainte de Tudor Arghezi. Culegere de texte, cu adnotări și prefață de Roul Șerban, ed. Meridiane, București, 1964, p. 48.

51. OVIDIU DENSUȘIANU: *Pictura la expoziție* în "Viața nouă", 1907, p. 365.

Scanned with OKEN Scanner

PREOTUL DUMITRU FURTUNĂ ȘI DOROHOIUL NEODIHNELOR SALE

Sărbătorirea centenarului nașterii lui D. Furtună (1890-1965) și ulterior dezvelirea bustului său, la 23.XI.1991 (Dorohoi) au readus în atenție figura unui cărturar complex, generos și rodnic risipit într-o vastă muncă de cercetare ce includea obiectul de investigație a câtorva discipline științifice, animator fără seamăn al vieții culturale interbelice în Dorohoi - oraș de care, după terminarea studiilor și l-a ales ca loc al apostolatului său. Născut la 26 februarie 1890 la Tocileni - Botoșani, fiul unui preot sărac, rămas de timpuriu orfan, D. Furtună și-a dobândit de timpuriu o serioasă cultură de folclorist și istoric - domenii care îi vor determina în viitor două statornice direcții de cercetare. Dobândind un atașament romantic față de Dorohoiul străduințelor sale, al activității sale multilaterale, cărturarul și-a consacrat toate forțele ridicării culturale a micului oraș de provincie în care gimnaziul era singura lui instituție de cultură; mare parte din această activitate și-a realizat-o prin intermediul funcțiilor pe care le-a avut vreme de aproape patru decenii. A fost (econom stavrofor) între 1916-1940, profesor de religie, limba română, istorie etc. în învățământul secundar (1916-1950), profesor și director al Seminarului teologic local *Mitropolitul Pimen* între 1923-1927. Preot paroh al bisericuței de lemn *Adormirea Maicii Domnului* (parohia Vîrgolici) din Dorohoi (urmând în funcție predecesorul său - o altă personalitate culturală a orașului - preotul și istoriograful C. Ciocoiu) D. Furtună și-a diversificat activitatea pe mai multe planuri. Paralel cu activitatea sa de culegător și cercetător al folclorului, limbii și literaturii române, al tradițiilor și istoriei ținutului său a dus o adevărată muncă de culturalizare, depășind limitele administrative ale parohiei, în cadrul societății *Sfânta Maria* înființată în 1917 - *casă de citire, sală de cursuri și tipografie* (ultima rămasă doar în fază de proiect) [1].

Cu prețul propriilor sale eforturi (inclusiv cele financiare) a reușit să transforme Gimnaziul de băieți din Dorohoi (înființat în 1879) în Liceul *Grigore Ghica*, să înființeze un internat pentru fiii de țărani, o sală de teatru (intrată în tradiție ca *teatrul popii*) aferentă școlii și necesităților ei didactice, să tipărească o revistă școlară sau să contribuie decisiv la înființarea în localitate, a celui de al doilea liceu (de fete).

A stimulat energiile intelectuale ale orașului prin înființarea unor societăți cultural-literare, editarea revistei de folclor "Tudor Pamfile" (emulând activitatea folcloriștilor de pe întreg cuprinsul țării) sau "Însemnări" (o altă revistă locală) (1934-1944) patronată împreună cu Ion Pilat. Poetul de la Miorcani venea des, dealtfel, în

Scanned with OKEN Scanner

cadrul cenaclului literar ce își ținea ședințele în casa protoieriei - cenaclul care a primit nu o dată, vizita celor mai de seamă fruntași ai literaturii române interbelice și care a avut un rol hotărâtor în descoperirea vocației literare a unora dintre foștii elevi ai folcloristului dorohoian. Sunt realizări finalizate după istovitori ani de muncă și audiențe, ani în care omul de cultură s-a ciocnit nu o dată de spiritul obtuz al autorităților locale ale perioadei interbelice [2].

Pentru numeroasele sale generații de elevi ai școlilor dorohoiene el era în primul rând *profesorul*. Alături de profesorii Iancu, director al Școlii normale Șendriceni sau Tiberiu Crudu (profesor la Dorohoi și Botoșani), D. Furtună a fost unul dintre cei mai culți și mai buni pedagogi din câți i-a avut în perioada interbelică Dorohoiul, lăsând elevilor educați în spiritul dragostei față de istoria și creațiile poporului, amintiri de neuitat.

A lăsat însă, pentru posteritate și o activitate ce se menține și astăzi interesantă, valorificabilă, documentar, plină de sugestii pentru eventualii cercetători ulteriori, preocupați de aceleași probleme. Deși acest cărturar n-a tipărit decât o parte din ceea ce a scris și nu a scris decât un sfert din ceea ce a proiectat, lăsând în urmă numeros material documentar, D. Furtună depășește totuși, prin preocupările, dar și prin potențele scrisului său, cadrul și configurația cărturarului provincial așa cum l-au omologat și etichetat, comod dar inexact, unii din cei preocupați de opera sa. Spirit enciclopedic dar oarecum nesistematic, s-a ocupat de toate într-o perioadă de afirmare a științelor pozitive, în care specializarea se impunea cu exigență. Între 1912 când îi apar poveștile din ciclul *Izvodiri din bătrâni* și 1928 când îi apare ultimul număr al revistei sale de folclor "Todor Pamfile" - perioadă de vârf a activității sale - D. Furtună își materializează principalele direcții ale activității sale de folclorist și istoriograf, pedagog și animator al vieții culturale a provinciei. Ulterior se va risipi în numeroase activități (didactice, dar și administrative), lucrând, dar mai ales adunând material pentru lucrări de mare anvergură, dar care nu au mai cunoscut finalizarea (păstrate fragmentar sau iremediabil pierdute). Lucrările neterminate aveau ca obiect opera lui Ion Creangă, cea a lui Petre Ispirescu, Ipoteștii lui Eminescu; a lăsat numeroase culegeri (inedite) de folclor - astăzi și ele pierdute sau rătăcite.

Opera publicată numără aproximativ 510 titluri din care 25 volume (unele din ele broșuri); majoritatea materialelor, de mici dimensiuni sunt risipite în peste 50 de ziare și reviste.

D. Furtună a fost un pasionat istoriograf. *A strâns* - notează prof. dr. Eugen D. Necula - *cu hărnicie de albină și cu perseverență de furnică o imensitate de material documentar cultural: fișe, notițe, însemnări, fotografii, scrisori, clișee, genealogii, documente, manuscrise, tăieturi de presă, cărți rare etc. A cutreierat localități cu traista în spate pentru a culege documente și folclor... Avea o arhivă proprie așa de bogată, încât i-ar fi trebuit patru vieți ca să o valorifice în întregime* [3].

O atenție particulară îi solicită unele probleme ale culturii române în secolul al XVIII-lea și începutul secolului următor. Vizând reliefarea coordonatelor acestei culturi în secolul amintit, fără a reuși să o realizeze în întregime, D. Furtună se va opri

Scanned with OKEN Scanner

la studiul câtorva vechi focare de cultură mai puțin cunoscute. Rod al acestor preocupări, *Chesarie episcopul Buzăului* studiază activitatea culturală depusă în cadrul mănăstirii episcopiei acestui oraș. Istoria fazelor succesive ale restaurării bisericii este urmată de enumerarea factorilor ei de cultură, activitatea editorială a tipografiei etc. Informații ca acelea referitoare la programa școlii din incinta acestei mănăstiri, la predarea muzicii, a picturii și a sculpturii în școala de pictură și sculptură de unde s-au ridicat viitoare personalități ca pictorul Gh. Tattarescu, sunt deosebit de interesante pentru istoria învățământului și artelor românești. Reliefarea rolului personalității culturale a mănăstirii este sobră, fără elogii de circumstanță sau naivități admirative. Alteori fenomenul studiat este integrat unui curent cultural al vremii. Unul din acestea, paisianismul [4], se revendica de la activitatea stareților Paisie de la mănăstirea Neamțului; activitatea pe tărâmul culturii vechi a mănăstirilor muntene *Cernica* și *Căldărușani* este cercetată minuțios. Inventarierea și prezentarea manuscriselor și vechilor ediții, datele referitoare la circulația cărților între mănăstirile moldovene și cele muntene aduc contribuții importante la elucidarea unor probleme ținând de istoria culturii noastre la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea. Cercetare amplă, *Preoțimea românească în secolul al XVIII-lea. Starea culturală și materială* [5], indică în persoana autorului un cercetător serios, multiplu informat, pus la punct cu orientările mai noi în domeniul abordat. Admirator al lui N. Iorga, pe care-l va urma în concepție și metodă, Dumitru Furtună va aduna un material vast, orânduit sistematic, în parte inedit. Situația culturii noastre evoluând între ultimile răsfrângeri agonizante ale slavonismului, influența greacă a epocii fanariote și realizarea unei culturi naționale este urmărită în cadrul sociologic de viață al reprezentanților acestora. Originalitatea lucrării constă și în aceea că autorul, renunțând la prezentarea profilului intelectual al vârfurilor eclesiastice mai puțin tipice pentru nivelul cultural al majorității clerului, prezintă pe larg situația acestor umili reprezentanți ai culturii de atunci, preoți mărunți de la sate și orașe aducând date inedite referitoare la știința de carte la mediul rural, situația învățământului etc.

Bibliografia operei lui D. Furtună numără și articole despre Gh. Asachi, Titu Maiorescu, C. Negri, M. Eminescu, O. Goga sau despre unii literați locali (I. V. Adrianu, Ștefan Vârgolici etc.), cele mai multe dintre ele nedepășind valoarea ocazional comemorativă sau informativ-popularizatoare. O excepție o constituie în cadrul acestor preocupări de istorie literară tot ce-a publicat în legătură cu viața și opera lui Creangă. O veche admirație și o statornică pasiune pentru opera marelui humuleștean îl consacră studiului vieții și operei acestuia. A cules mult material inedit, corespondență, documente, arhivă de o importanță de prim ordin pentru cercetarea operei lui Creangă. Din acest punct de vedere G. Călinescu îl considera cel mai de seamă între documentariștii operei lui Creangă [6]. Autoritate în acest domeniu, Jean Boutière apela frecvent la informațiile eruditului cărturar. Corespondența dintre autorul celei mai bune monografii despre I. Creangă în străinătate și folcloristul dorohoian dezvăluie o adevărată colaborare. Jean Boutière îi cere știri din publicațiile românești, cărți rare, dar și părerea în probleme - controversate - asupra vieții și

Scanned with OKEN Scanner

operei lui I. Creangă. Schimbul de idei și material documentar mai vizează problema substratului folcloric al poveștilor, manuscriselor inedite ale marelui povestitor, corespondența cu fiul său Constantin etc. Omagiind pe cei ce l-au ajutat în elaborarea strălucitei sale teze de doctorat *La vie et l'oeuvre de Ion Creangă*, învățatul francez așeza numele lui D. Furtună la loc de onoare în prefața cărții în care declara că și-a pus în ea *toată dragostea pentru Creangă și pentru poporul român* [3]. Volumul *Cuvinte și mărturii despre Ion Creangă*, apărut cu ocazia comemorării în țară, în 1914-1915 a douăzeci și cinci de ani de la moartea lui Creangă, grupează pe capitole rodul străduințelor sale în cercetarea vieții și operei marelui scriitor. Multiplu informat, D. Furtună se sprijină în exegezele sale pe un material documentar amplu, inedit, din colecții publice și particulare. Într-o vreme când studiul operei lui Creangă era la început, precedând monografiile lui Jean Boutière, G. Călinescu și studiile asupra limbii operei, de mai târziu, folcloristul dorohoian este un inițiator cu surprinzătoare intuiții. Referințele sale la articolele despre Creangă, aparținând diverșilor improvizați din presa vremii îl suscită polemic. Bucuros în a remarca orice idee nouă, originală, Furtună este însă împotriva supozițiilor și diletantismului respectivilor autori. Anticipând poziția de mai târziu a lui Garabet Ibrăileanu, el nu este de acord cu publicarea unor postume ale lui Creangă, suspecte de altfel ca paternitate. Dificultăților create de lipsa unui corpus publicat de documente - Creangă, li se adăuga, consecință a acestei situații, ivirea legendelor acreditate uneori de girul tiparelor, legate de originalul povestitor. Seducătoare, *poveștile* despre marele scriitor asociat clișeelor comune îi formau încetul cu încetul o imagine de un fals pitoresc. Tinzând spre creionarea profilului unui Creangă autentic, restituit posterității în integritatea sa, fără idilism, dar și fără exagerările unor laturi comune ce-l asociau banalității, Furtună a încercat să elucideze câteva aspecte ca umorul lui Creangă, semnificația prieteniei lui cu Eminescu, substratul folcloric al operei etc. Editorul documentelor se va dovedi, nu mai puțin, un comentator, emițător al unor judecăți autentice. Referințele surprind esența realității, oferind un început valoros viitoarelor interpretări. Se constată că *prietășugul lui Eminescu cu Creangă nu vine la întâmplare, iar hazul obișnuit al acestuia din urmă trebuie luat în adevăratul lui înțeles satiric popular, fără a se presupune că marele povestitor a fost îndeobște un om prea vesel* [4]. O frază ca aceasta este specifică pentru intențiile autorului pentru a surprinde semnificații acolo unde criticii de ocazie, gen Octav Minar, presupuneau coincidențe savuros-anecdotice. Analiza limbii scrisorilor schimbate între Creangă și fiul său, stabilirea comparativă de corespondențe lexicale și fonetice între textul acestora și cel al *Amintirilor din copilărie* subliniază un filolog cu abilități profesionale. Profesor el însuși, preocupat fără răgaz de procesul instructiv-educativ, D. Furtună vede în *moș Creangă*, nu fără temei, un educator după ideile pedagogice ale țăranului român. Mărturiile matricolelor școlare, îngălbenite, în care deslușise scrisul învățătorului Creangă, le va adăuga, în sprijinul ideilor sale, nu lipsit de subtilitate, fragmente din corespondența acestuia cu dificilul fiu Constantin. Capitolul *Creangă ca diacon* - unul din cele mai importante ale lucrării - conținând reabilitarea morală

Scanned with OKEN Scanner

a omului Creangă - certifică calități de istoric literar. Ca și în elucidarea celorlalte probleme, autorul va utiliza metodic un număr mare de documente al arhivelor Mitropoliei din Iași, inclusiv faimosul dosar nr. 1795 din 1863: *Mergerea la teatru a preoților*. Probelor scrise li se asociază mărturiile verbale ale unor contemporani de-ai lui Creangă, care mai trăiau încă pe atunci. Spulberând născociri, discreditând ironic unele legende create despre marele povestitor, istoricul literar arată adevăratul substrat al întâmplărilor care au alcătuit în epocă *reaua purtare a lui Ion Creangă*. Restabilind integritatea morală a unui om, D. Furtună își conturează propria-i personalitate, persistentă în dragostea lui de adevăr și elevație morală. Jean Boutière, profesor de limbile română și provensală la Sorbona și monografist al autorului *Amintirilor din copilărie* avea dreptate să considere, într-un schimb epistolar cu cărturarul dorohoian, fructuos finalizat în a sa *La vie et l'oeuvre de Ion Creangă* din 1930; *Țăranul cel Mare din Humulești trebu[i]e să fie fericit în Lumea Cealaltă de a fi găsit pe un învățat ca Sfinția V-tră care a făcut atât de mult pentru gloria lui* [9].

Pentru posteritate D. Furtună este un important folclorist, numele său fiind nelipsit din nici o exegeză asupra folcloristicii românești. Beneficiind de posibilitățile de informare ale unei epoci de avânt ale acestei științe, D. Furtună avea o pregătire temeinică în domeniu. Unei bune cunoașteri a creațiilor populare ale ținutului natal îi va urma familiarizarea cu cele mai de seamă culegeri și studii de folclor din vremea sa. Cunoștea lucrările mai vechi ale lui B. P. Hașdeu, Simeon Florea Marian și ale prietenilor Tudor Pamfile și A. Gorovei; audiase ca student, în București, alături de cursurile lui N. Iorga, Simion Mehedinți, Mihai Dragomirescu, Rădulescu Motru, prelegerile lui Ovid Densusianu, promotor, în *Folclorul - cum trebuie înțeles* - al unei noi orientări în studiul creațiilor populare. Activitatea de cercetător și teoretician al folclorului a lui D. Furtună s-a dovedit și totuși episodică în comparație cu aceea, mai statornică, a culegătorului creațiilor populare. Articolele, cele mai multe dintre ele, comemorativ-ocazionale, despre Artur Gorovei, Simeon Florea Marian, Tudor Pamfile sau despre alți folcloriști mai mărunți sunt generale, memorialistice, fără a intra în studiul propriu-zis al operei celor menționați. Mai interesante, unele dintre ele valorificabile și astăzi, se dovedesc articole ca: *Sărbătorile noastre de iarnă* [10], *Cântecul popolar de astăzi* [11], *Cum era portul nostru mai de mult în partea câmpului* [12], *Căluțul* [13]. Remarcăm între acestea studiul *Balade populare de astăzi* [14]. Constatând dispariția baladei ca specie în unele regiuni ale țării, autorul surprinde interferența tot mai vădită a elementului liric, apariția unor elemente noi, disonante, neadevărate vechii structuri - tot atâtea indicii de degradare a speciei. Un amplu studiu erudit *Plugușorul la români* - prefața culegerii cu același titlu din 1915, rămas în manuscris - accentuează în monografia speciei folclorice discutate întregul repertoriu al datinilor, variind de la o regiune la alta. Numeroasele exemple ilustrând plugușorul satelor din jurul orașelor Botoșani și Dorohoi li se adaugă și altele, din diversele regiuni ale Moldovei. Pentru a sublinia unele similitudini, autorul apelează deseori la folclorul sud-dunărean, pe care-l va studia comparativ. Observațiile referitoare la întregul corolar etnografic al acestei datini sunt interesate, la fel considerațiile referi-

Scanned with OKEN Scanner

toare la variațiile care au avut loc (în funcție de cei cărora li se adresează urătura) în conținutul plugușorului; ele devin utile într-o viitoare amplă monografie a plugușorului pe care D. Furtună n-a mai avut posibilitatea, din motive de sănătate, să o realizeze.

Un meritoriu aspect al activității sale de folclorist îl constituie revista "Tudor Pamfile" - condusă (și în parte redactată de el, la Dorohoi, în intervalul 1923-1928). Continuând activitatea revistei "Ion Creangă", care l-a avut printre colaboratorii de frunte, revista "Tudor Pamfile" se va încadra, în linii mari, ca și cea dintâi, curentului tradiționalist-ruralist în folcloristică. În cei șase ani de existență revista a cuprins în cele 23 numere (663 pagini) culegeri de folclor reprezentând mai toate speciile acestuia, note referitoare la limbă sau la obiecte și practici de domeniul etnografiei. Diversitatea preocupărilor nu ține de confuzia între literatura populară și totalitatea culturii populare specifică vechiului concept de folclor din epoca lui Hașdeu, căci D. Furtună își intitulează publicația *revistă de limbă, literatură și artă populară*, iar pentru perioada 1924-1926 *revistă de muzică, artă populară și folclor.*

Culegerile de folclor ale lui D. Furtună (în afară de cele rămase în manuscris, majoritatea pierdute în timpul refugiului sau rătăcite ulterior) au fost înglobate de autor în cinci volume: *Izvodiri din bătrâni* (1912), culegere tipărită, completată și reeditată de autor în 1939, *Vremuri înțelepte* (1913), *Cuvinte scumpe* (1914), *Firicele de iarbă* (1915), *Cântece bătrânești din părțile Prutului* (1927). Eclectice sub raportul conținutului ele însumează, cu excepția ultimului volum, eterogen în privința apartenenței geografice ale subiectelor informatoare, piese folclorice din Moldova, cele mai multe localizate în satele din jurul orașelor Botoșani și Dorohoi. Subsumate unei viziuni moralizatoare, ele au în însăși intenția folcloristului, care uneori intervine prelucrând, o finalitate didactică. În unele din povestirile din ciclul *Firicele de iarbă*, prelucrarea autorului este evidentă, delimitarea între original-folcloric și contribuția culegătorului-scriitor, fiind greu de realizat.

Alături de snoave, basmele indică cele mai valoroase piese folclorice din aceste culegeri.

Rod al cercetărilor făcute în anii studenției, basmele din volumul *Izvodiri din bătrâni* (1912) au fost culese din ținuturile de sus ale Moldovei *celei cu grai așa de blajin* - cum afirma autorul în prefața celei de a doua ediții, din 1939 - din satele de pe valea Bașăului, din Sârbi, Vlăsinești, Petricani, Bozieni - toate în apropierea comunei Săveni și din Mănăstireni (Botoșani). Materialul a fost adunat de la cei ce i-au fermecat anii copilăriei de la moș Panaite de la Mănăstireni, de la bunicul Toader Furtună sau de alți *înțelepți ai văilor*, încredințându-le tiparul, D. Furtună făcea un act de pioasă recunoștință față de cei *ce pogora în mormânt toată povestea uitată a satului nostru* [15]. Spre deosebire de P. Ispirescu, D. Furtună și-a transcris cele mai multe din basme în momentul ascultării lor. Epicul conservă astfel numeroase forme vii ale limbii populare, autentice valori expresive. Ulterior, copiile manuscrise ale unora din basme au fost reluate, autorul intervenind personal, în sensul în care au intervenit și ceilalți culegători de basme amintiți. Uneori introducea într-un basm un motiv dintr-un altul, însera episodic detalii descriptive, note moralizatoare, realizate toate cu mate-

Scanned with OKEN Scanner

rialul folcloric al zonei respective, practici ce nu difereau prea mult de acelea ale creatorilor populari. Timpul record în care au apărut nu i-au permis studentului folclorist să intervină prea mult, să le literaturizeze prin îndelungă cizelare, părți întregi din basme transcriau tocmai aspectul lor din graiul povestitorului oral.

Comparativ cu basmele altor folcloriști, cele ale lui D. Furtună par mai lungi, datorită unei oarecare proliferări ale detaliilor, situație care le îndepărtează de ținuta mai echilibrată a basmelor lui P. Ispirescu. Schema folclorică originală va fi astfel mult amplificată. Înglobând isprăvile a doi eroi, tatăl și fiul, basmul *Voinic-Verde-Busuioc* se constituie de fapt din materia a două basme implicând succesiv isprăvile lui Stavarache și ale fiului acestuia, Voinic-Verde-Busuioc. Sfătoșenia caracteristică, pasiunea întâmplărilor extraordinare, diversifică acțiunile personajelor.

Similitudinea isprăvilor celor doi eroi principali duce la o oarecare monotonie. Motivul celor trei frați plecați în lume după noroc, motiv ce-l leagă de alte basme, se dezvoltă apoi prin tratarea ritualității dintre fratele mic, mai oropsit, dar isteț și viteaz și ceilalți doi frați invidioși. Isprăvile deosebite ale lui Stavarache, primul dintre cei doi eroi ai basmului, se termină prin moartea zmeului. Dispărut subit ca personaj, lui Stavarache îi ia locul, printr-o strălucitoare suită de isprăvi, fiul acestuia, care dă, dealtfel, și titlul basmului *Voinic-Verde-Busuioc.* Peripețiile acestuia formează ele singure materia unei alte povești.

Realizate prin combinație, basmele folcloristului dorohoian surprind variate aspecte din lumea satelor; chipuri de oameni și situații sociale, întâmplări dramatice, dialoguri pline de haz, vorbe adânci, rod al experiențelor vieții, autentic rurale, asociate elementelor fantastice, trădează de multe ori lumea locurilor din care au fost culese. Interferența realului cu elementul supranatural se realizează prin diminuarea fantasticului, preponderența elementului realist conferind textului trăsături ale basmului nuvelistic.

O viziune laică, populară, transfigurează personajele hieratice, dizolvă liniile rigide ale ținutei lor tradițional-bizantine, umorul ia locul solemnului. Sfântul Andrei, Sfântul Gheorghe, Soarele, Vântul, Sfânta Marți sau Sfânta Duminică aparțin aceleiași viziuni. Primul este surprins dând gospodăros de mâncare la porci; sfintele purtând numele zilelor săptămânii apar în postura unor mătuși binevoitoare care se îndeletnicesc țărănește cu treburile casnice. Sfânta Luni *zolea cămăși în știubei,* iar maica Sfântului Soare, în postura unei cumetre viclene și iscoditoare, *împletea cu iglița la colțuni.* Prezenți sub semnul parohiei, Soarele și Vântul devin veritabili cumetri.

După ce l-a bătut pe bietul vânt *posmol*, Hărăului, personajul central al basmului *Hărăului și mândruța lui,* se adresează în astfel de termeni soarelui: *Sfinte Soare! Nu striga așa la mine, că nu mi-i de alta, da,... te-oi roti, săracul de-i ajunge tocmai în vârful acului, la mama dracului... Ci du-mă mai repede, până pe ceea lume!*

O figură complexă, originală este personajul central. Cu puține excepții (Todirică Făt-Frumos, Voinic Floare Jumătate) personajul principal al basmelor lui D.

Scanned with OKEN Scanner

Furtună este mai puțin tipul clasic al Făt-Frumosului *o vârstă și o criză întocmai ca și Ileana Cosânzeana* [16], om cu vocația aventurii, devenit în final el însuși împărat. Eroul schițează caracteriologic tipul flăcăului sărac, alungat de acasă de sărăcie, rătăcind în lume pentru a-și găsi un rost; nu întâmplător, ecou al acestei stări de lucruri, majoritatea basmelor din *Izvodiri din bătrâni* se termină cu căsătoria flăcăului cu o fată de condiție modestă dar harnică și gospodărirea lui la proporțiile unei înstărite case țărănești. Unul din aceștia este și Hărălui. Deoarece nu se putea *hrăni cu astă durjincă de loc ce mai era*, Hărălui plecă în căutare de lucru. Avatarurile de hargat ale lui Hărălui (*până nu-i fi slugă nu-i putea fi stăpân)* țin locul isprăvilor vitejești ale Făt-Frumosului clasic al basmelor. Pe parcursul basmului izbucnesc drame specifice satului de odinioară; patima boierului pentru Mândruța - frumoasa nevastă a lui Hărălui - constituie punctul de plecare pentru viitoarele încercări la care acesta va fi supus. Până aici nimic deosebit; avem de-a face cu un cadru, cu oameni și întâmplări din viața satului de altădată. Un realism particular al detaliilor formează, ca și împletirea originală dintre real și fantastic, tot farmecul poveștii. Din momentul în care Hărălui pleacă în lume din porunca boierului sfătuit de vornic, nuvele ca subiect rustic se dezvoltă într-un basm, implicând elementul fantastic. Viziunea rustică realistă dictează un alt final: în locul petrecerilor împărătești urmate de succesiunea la tron - o nuntă țărănească, în loc de nedeterminatul șir al averilor, o zestre frumoasă, la proporțiile opticii satului (*avea doar cinci sute de galbeni buni-bănuți, neatinși de loc).*

Protagoniștii basmelor câștigă imens prin prezentarea lor într-un cadru adecvat. Atmosfera basmelor este, ca și la Creangă, dominat țărănească ca și structura sufletească a eroilor, limbajul și optica asupra vieții. cadrul sociologic în care se mișcă personajele este gospodăria țărănească sau satul. Nu fac excepție de la aceasta nici curțile împărătești. Palatul împărătesc are prispe, laviță prin odăi; împăratul ca și ceilalți săteni fac clăci. Unul din aceștia poruncește *bucătăriței* țigănci un borș de pește și-și linge degetele ca după o minune gastronomică, alt împărat traducând aceeași idee de simplitate, este copleșit de ploconul ce i se oferă: un iepure.

Atmosfera rurală înfrânează, prin diminuare, elementul fantastic. Înseși încercările la care este supus eroul sunt moderate, la o scară rurală, ele nu vor fi decât muncile agricole ale țăranului oarecum argumentate pentru circumstanță: *Vezi tu măi, aceste douăzeci și patru de girezi de grâu netreierat? Până mâine dimineață să mi le treieri și să-mi alegi numai firul grâului și girezile la loc să mi la alcătuiești.*

Având structural multe puncte de contact cu basmul nuvelistic, basmul lui D. Furtună permite depistarea a numeroase elemente etnografice sau de sociologie rurală. Sunt schițate interioare, sunt înfățișate muncile gospodărești, ne sunt date știri despre pescuit (cu ciobaca și meredeul), sunt descrise datine (la botez și îngropăciune), luăm cunoștință episodic cu diverse practici magice (ilustrate prin câte un descântec). Inserarea în text a numeroase proverbe, utilizarea frecventă a repetițiilor, interogațiilor, exclamațiilor și a altor procedee de exprimare ale limbii vorbite, conferă stilului o trăsătură dominantă - oralitatea. Surprinderea acestor aspecte scoate în evidență însușiri prețioase de folclorist, nu mai puțin calitățile unui scriitor.

Scanned with OKEN Scanner

Basmele, dar și snoavele, baladele și plugușoarele, dincolo de valoarea lor ca reprezentante ale speciei, valoare care a resuscitat atenția unor studii de bază ale folcloristicii noastre din ultimele două-trei decenii, includ un adevărat tezaur de forme ale expresivității limbii populare.

Dialectologii și lexicografii, cercetătorii sintaxei sau ale valorilor estetice ale folclorului pot găsi aici un material prețios. Este adevărat că D. Furtună - pasionat filolog - acumulează, uneori prolix, faptele de limbă, neavând simțul echilibrului și geniala capacitate de selecție a autorului *Amintirilor din copilărie*.

Apărut sub vechiul titlu al primei culegeri de povești - *Izvodiri din bătrâni*, volumul, apărut în 1973 la editura *Minerva*, strânge mare parte din piesele folclorice tipărite de D. Furtună în timpul vieții sale și o infimă parte din cele inedite. Necesară, o viitoare reeditare a operei acestuia va trebui să includă și unele materiale de acest gen rămase în periodice, de asemenea, ce s-a mai păstrat prin manuscrisele astăzi împrăștiate în numeroase arhive publice și particulare. Dacă activitatea de folclorist a fost, în linii mari, repusă în circulație prin reeditarea, încă din 1973, a majorității pieselor folclorice culese de el, dacă demersurile sale de istoric și istoriograf literar (în primul rând cele tangente studierii vieții și operei lui Creangă) au fost relevate prin reapariția volumului *Cuvinte și mărturii despre Ion Creangă* (ed. Junimea, 1990), dacă cu alte cuvinte filologii și-au făcut pentru început datoria față de cărturarul care a murit cu sentimentul justificat al ostracizării sale sociale și intelectuale și complexul dureros al persecuției - preoții nu au scos, din păcate, vreo lucrare care să-i studieze opera sa de teolog; ori este știut că din cele 25 de volume și broșuri și mai ales din cele aproximativ 500 de titluri risipite în peste 50 ziare și reviste - 2/3 țin într-un fel sau altul de acest domeniu... Dacă, risipindu-se în prea multe domenii, D. Furtună a ratat un folclorist și un istoric al culturii noastre religioase în care unul din profesorii săi (N. Dobrescu) și-a pus mari speranțe - spulberate de fostul său student care a preferat carierei universitare, apostolatul luminării celor mulți, opera sa studiind concomitent fenomenul cultural și religios trebuie repusă în circulație; *Preoțimea românească în secolul al XVIII-lea* (cartea care în 1915 atrăgea atenția lui N. Iorga) trebuie retipărită.

Un alt aspect de asemenea neabordat a fost acela al pedagogului. D. Furtună a fost în acel colț de țară al apostolului său unul din gloriile interbelice ale învățământului secundar (fapt recunoscut dar necercetat...). Atât in activitatea sa practică (a fost neîntrerupt vreme de 34 de ani profesor la mai multe școli din Dorohoi) cât și cea teoretică (numeroase memorii, intervenții în presa locală, broșuri etc.) a militat pentru un învățământ modern, incluzând însă valorile tradiției, implicit pentru formarea unui cetățean nou, demn de epoca României Mari, reîntregită prin sacrificiile fără de seamăn ale predecesorilor. Părerile sale referitoare la diverse aspecte metodice sau, dacă detaliem un aspect particular, asupra predării religiei în școli ținând cont de exigențele noilor descoperiri științifice și-au păstrat și astăzi actualitatea - cunoașterea lor justificându-se și prin aceasta. [17]

A fost impresionantă neostenita sa activitate dusă pentru integrarea fiilor de basarabeni în climatul și orizontul spiritual al României Mari veniți să învețe și la

Scanned with OKEN Scanner

liceul din Dorohoi; pentru aceştia - ca şi pentru fiii de ţărani din jurul oraşului - fondase un internat (cu o cantină, o infirmerie chiar şi o revistă "Căminul nostru"). Având în vedere ideea naţională şi corolarul şi instrumentul ei de realizare - Unirea - D. Furtună a vizat teoretic şi transpus în practică o educaţie multilaterală, realizată prin mari exigenţe profesionale dar şi prin cultivarea dragostei pentru valorile spirituale ale pământului strămoşilor săi. Beneficiind dè o deosebită atenţie şi o afectuoasă înţelegere, fiii de basarabeni veniţi între moldovenii de cealaltă parte a Prutului îşi părăseau repede reţinerile şi complexele regional-lingvistice pentru a se contopi firesc în rândurile celor de acelaşi neam şi aceeaşi limbă cu ei.

Din adâncul inimii mele şi a soţiei, precum şi din partea consătenilor noştri, (îi scriau lui D. Furtună doi basarabeni localnici din Cobâlea Nouă) *care au copii la liceul ce Dv. cu onoare îl conduceţi - vă aducem cea mai adâncă mulţumire pentru dragostea, bunăvoinţa şi părintesca îngrijire de care s-au bucurat elevii basarabeni şi îndeosebi pentru buna atenţie ce aţi arătat copiilor mei, elevii Grigore şi Nicolae Anghelinici (...). Aceste tinere vlăstare - cei dintâi basarabeni la liceul Dumneavoastră, datorită internatului ce aţi întemeiat - sunt şi vor fi solii deplinei şi desăvârşitei închegări sufleteşti a Basarabiei cu fraţii români din Regatul vechi. ei vor deveni apostoli ai neamului nostru în Basarabia (...)* [18]. Conţinutul scrisorii ne scuteşte de orice comentariu.

Mijloacele de punere în practică a ideilor sale pedagogice erau multiple. Ele porneau de la exigenţa selecţionării cadrelor didactice. În deceniul 2-3 când D. Furtună a fost profesor şi director la liceul *Grigore Ghica*, predau aici pr. ec. C. Ciocoiu (istoriograf cu numeroase lucrări), T. Olinescu (traducător din literatura germană), Gr. Forţu (autor de manuale didactice, energic militant pentru o condiţie demnă şi un nou statut al profesorului din învăţământul secundar interbelic), P. Munteanu şi N. Ionescu (colaboratori ai "Arhivei", respectiv "Sămănătorului"), muzicologul M. Poslușnicu, pictorul N. Popovici-Lespezi, scriitorul botoşănean T. Crudu, Prof. C. N. Iancu - pedagog de prestigiu, continuaţi ulterior de alţii care au configurat în intervalul interbelic o perioadă de apogeu a liceului...

Excursiile elevilor în localităţile de o parte şi de alta a Prutului contribuiau la cunoaşterea reciprocă. Având în această privinţă experienţă (numai în anul 1921-1922 elevii participaseră în împrejurimile oraşului la cinci şezători populare în care se asista la un dublu proces de cunoaştere a valorilor folclorice, dar şi culturalizare a creatorilor, respectiv colportorilor acestora - elevii se produceau artistic. D. Furtună a continuat aceste şezători - adevărate serbări şcolare - extinzându-le în şcolile localităţilor de peste Prut. Pe această linie, a înfrăţirii dintre şcoli, prin serbări populare comune, deosebit de fructuoasă, rămasă mult timp în memoria spectatorilor de atunci, a fost colaborarea între D. Furtună şi inimosul învăţător Calinic Istrate - mesager - ca dascăl în Noua Suliţă (nu departe de Cernăuţi) - al sufletului românesc din Moldova de dincoace, a regăţenilor...

Integrabile acelei perioade de mari realizări în domeniul culturii, cea interbelică, D. Furtună a asociat cu eficienţă diverse manifestări corolare şcolii (chiar dacă

Scanned with OKEN Scanner

nu era singura, liceul era în oraș cea mai importantă instituție de cultură). Între acestea, frecvente erau spectacolele. Pentru a le oferi, acestora, un spațiu adecvat, el a amenajat, cu prețul unor mari eforturi, inclusiv cu acela al jertfelor financiare personale, o sală de teatru, într-o fostă sală de gimnastică; a inaugurat-o la 26.12.1920, botezând-o semnificativ *Unirea - căci de această însușire avem nevoie în uitatul nostru oraș;* a sperat în noua instituție de cultură *o adevărată tribună artistică pentru mediul de patimi politice și de joc de cărți în care trăim* [19]. Unanim salutată de contemporani, realizarea lui D. Furtună releva *munca fără preget și dragostea nețărmurită pentru neamul românesc* [20]. Simion Mehedinți, celebrul savant, aprecia faptul în sine care aduce aminte *de vremurile generațiilor de jertfă de altă dată* ajungând la concluzia: *S-a adeverit spusa (...) că satul poate mai mult decât statul; și firește, orașul și mai mult* [21].

Ideea Unirii, impusă în perimetrul mai larg al celei naționale, era în cadrul serbărilor școlare centrală. Programul serbărilor date de elevi în anul școlar 1919-1920 este, în acest sens, semnificativ: Se serba *Comemorarea Unirii Basarabiei* (1.XII.1919), se juca piesa scrisă ad-hoc de D. Furtună *Vacanța Crăciunului* (colportând tradițiile folclorice din satele Dorohoiului) pe 3.I.1920, se comemora *Unirea cea Mare* (24.I.) urmată de cea a Unirii Basarabiei (27.III.) sau *Cultul eroilor* marelui război de întregire a neamului (20.V.); se jucau piesele lui C. Negruzzi, dar mai ales cele ale lui I. L. Caragiale (*O scrisoare pierdută* - pe 5.V. și *O noapte furtunoasă* - 20.V.). La un înalt nivel se produceau elevii membri ai orchestrei școlare (înființată încă din 1913). Se cânta din C. Porumbescu și I. Vidu, dar și din Rossini și Handel, din Fr. Schubert și Fr. Souppe din Ch. W. Gluck și R. Wagner... [22].

Educația estetică a publicului adult dorohoian se făcea prin intermediul aceluiași îndrumător și animator al vieții culturale de provincie. La 31.XII.1926 se juca în sala *Unirea* de către cei mai buni actori ai Teatrului Național din Iași - *Năpasta* de I. L. Caragiale; pe 9.III.1921 juca I. Manolescu în *Onoare* de Sudermann, urmat de piesele în care jucau Maria Filotti și alți corifei ai scenei românești...

Răspunzând invitației, strălucitul fiu al Dorohoiului, George Enescu dădea la 2.V.1921 *în folosul Teatrului Dorohoi* - cum indica afișul - *un Concert extraordinar de vioară* cu concursul pianistului N. Caravia. În program piese muzicale care i-au statornicit veneratului maestru faima pe toate meridianele lumii; poemul lui Chausson, bucăți din Beethoven, Couperin-Kreisler și Sarasate... [23].

Să ne gândim că această activitate rezuma doar un aspect din munca de îndrumător și animator al vieții culturale de provincie pe lângă celelalte de preot la bisericuța de lemn *Adormirea Maicii Domnului*, profesor la Liceul de băieți, și Seminarul *Pimen mitropolitul*, de folclorist, istoric și istoriograf etc. Cu atât mai tristă a fost uitarea, izolarea chiar ostracizarea sa în cei aproape 15 ani, câți i-a mai trăit după 1950...

Postumă, tardivă reparație morală, simpozionul desfășurat la Dorohoi pe 1-2 septembrie 1990, organizat de câteva instituții de cultură ale orașului, la insistențele de câțiva ani ale subsemnatului, au reunit câteva lucrări omagiale, o expoziție documen-

Scanned with OKEN Scanner

tară deschisă în bisericuța de lemn în care D. Furtună slujise, un pelerinaj la locurile bătătorite pe vremea necurmatelor sale străduințe din Dorohoiul neodihnelor sale dar și la Tocileni-Botoșani - satul său de naștere. Flori multe și o slujbă de pomenire la mormântul uitat din cimitirul Eternitatea, erau anticipate în timp de câteva manifestări locale anterioare în memoria cărturarului în care o Expoziție ocazionată de eveniment, organizată și deschisă la Dorohoi la 25.V.1990 de către Lt. Col. ® Tonița Marinescu, Prof. Gh. Amarandei, Lucian Costache (Dorohoi) și Prof. Vasile Arnăutul (Botoșani).

Moment impresionant, octogenarul preot Ilie Anisescu din Fălticeni, fost elev al părintelui Furtună (promoția 1927) la seminarul *Pimen Mitropolitul* a plantat un tei (la 1 septembrie) în memoria veneratului său dascăl, în grădina bisericuței de lemn. Regretabil că între intelectualii participanți rolul tinerilor preoți actuali ai Dorohoiului a fost inexplicabil de șters, tocmai ei care ar fi trebuit să fie în toiul acțiunilor omagiind un teolog care, pe plan local, le-ar putea fi stindardul unei acații misionar religioase și unei activități intelectuale, pe linia strălucitului lor predecesor...

Fapt pozitiv, Pr. Ilie Anisescu și alți câțiva preoți - absolvenți ai seminarului *Pimen Mitropolitul* - prezenți la festivitate, iau inițiativa realizării unui bust al lui D. Furtună în care scop se și colectează direct de la cei sosiți o sumă. Mai aproape de spațiul manifestărilor, Filaret Furtună (nepotul cărturarului) și Cezar Apreutesei (ambii din Botoșani) preiau acțiunea. Sunt solicitat și eu ca unul ce l-am repus în circulație pe D. Furtună (încă din 1973 când l-am reeditat), să restructurez o ediție de amintiri (*L-au cunoscut pe D. Furtună*) redactată majoritar de foștii săi elevi. În plus mai avem ceva experiență: la 3.VII.1981 reușisem după luni de insistență să montez, omagiindu-i amintirea, pe pereții casei locuite la Dorohoi de D. Furtună între 1916-1944 (actuala protoierie) o placă comemorativă de marmoră în care sculptorul Dan Covătaru încrustase o reușită efigie în bronz a sa [24].

Eram conștient de dificultatea finalizării proiectului; chiar și atunci în 1990 un bust costa destul de scump. Se strânseseră de către Filaret Furtună 12600 la care se adăugaseră alții 13000 oferiți cu generozitate de I. P. S. Daniel Mitropolitul Moldovei și Bucovinei. Ca și în alte ocazii similare acest bust s-a realizat, cum remarca atunci "Gazeta de Botoșani", cu bani puțini dar cu *mult suflet* [25], cred că nu l-aș fi putut duce la capăt dacă nu m-aș fi bucurat de colaborarea permanentă a D-lui dr. Adrian Roșca pe atunci primar al Dorohoiului, președintele comitetului de ridicare a monumentului, care a dispus realizarea soclului și a festivităților de inaugurare, de asentimentul cald al domnilor Filaret Furtună și Cezar Apreutesei, de ajutorul concret și dezinteresat al foștilor elevi ai cărturarului - Pr. Ilie Anisescu (Fălticeni) și al tatălui poetului Cezar Baltag (Pr. Porfir Baltag din București, care nu și-a uitat anii petrecuți ca elev în casa părintelui D. Furtună) și ai altora [26]. Modelat în ghips (în martie-aprilie 1991) de Constantin Crengăniș, tânărul sculptor de talent ce termina secția de sculptură a Academiei de arte *George Enescu* fiind concomitent profesor al liceului *O. Băncilă* din Iași, bustul a fost turnat la o unitate de profil din bronzul colectat de Pr. Ilie Anisescu și Filaret Furtună fiind montat pe soclu, în grădina fostei biserici parohiale *Adormirea Maicii Domnului* cu puțin înaintea inaugurării sale.

Scanned with OKEN Scanner

Moment impresionant, festivitatea de dezvelire a bustului (23.XI.1991) a reunit intelectualitatea orașului, elevii școlilor, oficialitățile din Dorohoi și Botoșani, oaspeți din alte orașe; prezențe insolite: participă două delegații din Drochia (condusă de Dl. primar A. Plesca) și din Herța (în frunte cu Dr. Aurel Tânțar - afirmând astfel o nestirbită vecinătate de suflet și identitatea de neam ale unor teritorii acum separate. O gardă militară dă onorul, fanfara militară (dirijată de maiorul Gherman) intonează *Deșteaptă-te române* după care corul unificat al Catedralei orașului și pensionarilor (condus de Pr. prof. N. Guragata), împreună cu un sobor de 12 preoți condus de Pr. M. Toma - protoiereul orașului - întâmpină pe I. P. S. Daniel, Mitropolitul Moldovei și Bucovinei, cântând *Pre stăpânul și mitropolitul nostru...*. Are loc după datina străbună slujba de pomenire a lui D. Furtună și de binecuvântare a monumentului. Dl. primar A. Roșca dezvelește bustul. Vorbesc I. P. S. Mitropolit Daniel subsemnatul și protoiereul M. Toma. Vibrante, pătrunse de o elevată sensibilitate, cuvintele Mitropolitului Moldovei și Bucovinei se adresează și celor pe care îi numește *frații noștri aflați în vizită - reprezentanții basarabenilor și bucovinenilor în care remarcă adevărați profeți ai învierii și renașterii identității românești în cea mai parte a latinității răsăritene* [27].

La agapa dată de primăria orașului s-a înfiripat, prin cuvântările ținute un adevărat dialog între generații. Participă foști elevi a lui D. Furtună, reprezentanții familiei omagiatului etc. I-au cuvântul preoți, absolvenți ai seriei din 1927 ai Seminarului din Dorohoi s-au reprezentanți ai ultimei sale serii de elevi (prof. Maria Zait). Vorbesc dr. A. Roșca, profesorii Gh. Amarândei, Gh. Romandașu și O. Gutic, ing. Al. Ostafi (din Dorohoi), generalul dr. M. Chițac (din București), pictorul Al. C. Istrati (fiul acelui vestit învățător din Basarabia, Calinic Istrati, colaboratorul prin 1921-1927 al lui D. Furtună), oaspeții din Herța și Drochia pe care nu i-au despărțit nici frontierele artificiale, nici cei 47 de ani de absență a acestor relații; ne bucurăm că în ultimul oraș citat, două străzi primesc numele a doi dorohoieni de prestigiu, George Enescu și D. Furtună.

Este omagiul adus unei remarcabile figuri de preot și cărturar dar și de sărbătoare a întregului oraș... Dorohoiul își aduce aminte că a fost cândva scaunul Vorniciei Țării de Sus a Moldovei, că aici Ștefan cel Mare și-a durat curte și o măreață biserică, acum o jumătate de mileniu (1495), că aici se odihnea verile, în vila părintească, George Enescu, că pe aici a trecut și poposit Mihai Eminescu în vizită la prietenul său Samson Botnărescu, că a avut prefecți pe scriitorii N. Gane și Artur Stavri, că și-a văzut pe vremuri interesele apărate de deputați ca M. Kogălniceanu sau I. Pillat, că aici au învățat la școala Spiru Haret și D. Pompeiu sau că în tipografia orașului au apărut, editate de Sașa Pană, primele reviste ale avangardei noastre literare... Dar mai presus de toate, sărbătorirea lui D. Furtună devenise într-o posteritate mai recunoscătoare - o sărbătoare a omeniei românești. *Să ne ajute Dumnezeu* - spunea I. P. S. Mitropolit Daniel, Mitropolitul Moldovei și Bucovinei, încheind festivitatea - *ca prin aceste comemorări să cultivăm din nou, să vindecăm și să înnoim omenia românească* [28].

("Teologie și viață". III (1993), nr. 4-7, p. 157-170)

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

1. Cf. statuetele societății din volumul *Pentru ridicarea culturală a unei biserici*, Dorohoi, 1918.

2. De aici și preocuparea sa permanentă de a-și feri acțiunile sale cultural-literare de amestecul partidelor politice din perioada interbelică (Cf. D. Furtună, *Gimnaziul Grigore Ghica V. V. din Dorohoi*, anuar pe anul 1921, p. 12 și 35).

3. Eugen D. Neculau, *Preotul cărturar Dumitru Furtună*, în "Mitropolia Moldovei și Sucevei", XLIII (1967), nr. 9-10, p. 619.

4. *Paisianismul este ultimul și cel mai mare curent de înălțare a mănăstirilor la noi* (D. Furtună, *Ucenicii starețului Paisie în mănăstirile Cernica și Căldărușani, cu un scurt istoric asupra acestor mănăstirii*, teză de doctorat, Tipografia *Lupta*, București, p. 8).

5. Apărută la Vălenii de Munte în 1915.

6. *În fruntea cercetătorilor de documente stă economul D. Furtună* (G. Călinescu, *Ion Creangă*, Editura pentru literatură, 1964, p. 383).

7. *J'ai mis dans mon livre tout mon amour pour Creangă et pour la Roumanie et j'espère que beaucoup de lecteurs le sentiront, comme vous* (Scrisoare din Rouen, 27 mai 1930, ms. 148374, din Biblioteca Academiei R. S. România, cf. Gh. Macarie, *Jean Boutière și exegeții români ai operei lui Creangă*, în Anuarul de lingvistică și istorie literară, tomul XXI, Iași, 1970, p. 172).

8. D. Furtună, *Cuvinte și mărturii despre opera lui Creangă*, ediție, prefațată și note de Gheorghe Macarie și Manuela Macarie, ed. Junimea, Iași, 1990, p. 74.

9. Cf. scrisoarea lui Jean Boutière din 1.II.1928, în Gh. Macarie, *op. cit.*, p. 169.

10. Publicat în "Neamul românesc pentru popor", anul V (1914), nr. 3 (9 februarie), p. 41-45; continuare în nr. 5 (23 februarie), p. 67-72; nr. 8 (16 martie), p. 118-121; nr. 10-11 (6 aprilie), p. 173-175; nr. 12 (13 aprilie), p. 189-190.

11. În "Neamul românesc literar", I (1925), nr. 4-5 (25 decembrie) p. 14.

12. În "Neamul românesc pentru popor", V (1914), nr. 29 (10 august), p. 452-454; continuare în nr. 30 (17 august), p. 464-468.

13. În "Ion Creangă", XIII (1920), nr. 5-6 (mai-iunie), p. 65-67.

14. Prefața la D. Furtună, *Cântece bătrânești din părțile Prutului*, Editura Casei școalelor, București, 1927, p. 3-15.

15. D. Furtună, *Trei amintiri de țară*, Biblioteca populară *Răsăritul*, București, 1923, p. 17.

16. G. Călinescu, *Estetica basmului*, Editura pentru literatură, București, 1965, p. 214.

17. Cf D. Furtună: *Păreri și propuneri cu privire la învățământul secundar, cultura viitorilor preoți, armonia dintre preot și învățător și culegerea literaturii populare*, Tipografia *Speranța, N. Mateescu*, Dorohoi, 1918.

18. Cf. scrisoarea lui Petru Anghelinici din 28.V.1921, reprodusă în Econ. D. Furtună; *Gimnaziul Grigore Voevod din Dorohoi, 1920-1921*, Tipografia *Speranța, N. Mateescu*, Dorohoi, 1921, p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

19. Idem, p. 35.

20. *Ibidem*, p. 37.

21. Cf. scrisoarea lui S. Mehedinți din București, 16.XII.1920, către D. Furtună, în *ibidem*, p. 38.

22. *Ibidem*, p. 32.

23. *Ibidem*, p. 33.

24 Placa s-a realizat cu sprijinul financiar (10000 lei) al Mitropoliei Moldovei și Sucevei, datorită înțelegerii mitropolitului de atunci - I. P. S. Teoctist, actualmente patriarh al României.

25. Cf. Valerian Țopa; *Povestea unui bust* în "Gazeta de Botoșani", III, nr. 502, 22.I.1992, p. 2.

26. Pe lângă cei amintiți, îi enumăr mulțumindu-le și pe această cale, pe toți cei care au contribuit la ridicarea bustului: Pr. Ilie Anisescu (Fălticeni), Pr. Porfir Baltag (București), Pr. N. Scriban, Pr. Cozma Balan, Pr. Gh. Galeru, Pr. Eugen Lungu (jud. Botoșani), scriitoarea Iolanda Filipescu (Suceava), Prof. dr. Gr. Miron (București), Pr. Aurel Teodorescu, Pr. N. Gh. Scriculeac (Iași), Pr. Constantin Chiriac (Roman), I. Onicescu, Laurenția Tomaziu (București).

27. Cf. I. P. S. Daniel; *Omenie românească* în "Tribuna Dorohoiului", I/1991, nr. 6, p. 1.

28. Idem, p. 2; Concomitent a fost dat în păstrare Primăriei din Dorohoi, prin adeverința de primire nr. 5715/8.11.1991), un al doilea bust al lui D. Furtună (de același autor - Constantin Crengăniș) - din ghips patinat, pentru a fi oferit, în eventualitatea reînființării, viitorului seminar teologic-Dorohoi.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL III

CRONICAR

Scanned with OKEN Scanner

DAN HATMANU - DECANTĂRI ÎN SUPRAREALISM

Departe de a fi o reluare a expoziției de grafică organizată în 1982 în holul primăriei din cel de al XI-lea arondisment al Parisului (expoziție reiterată ulterior în țară), ultima apariție a pictorului Dan Hatmanu de la *Cupola* [1] reține câteva din vechile lucrări oferind însă mai degrabă evoluția acestora în timp, prin reluarea în ulei a motivelor, prin adâncirea și reevaluarea acestora într-o altă viziune. Între cel ce expunea la Paris acum un deceniu și cel de acum s-a interpus un timp vizibil al experiențelor, al împlinirilor și - de ce n-am spune - al unei mutații esențiale în gândirea artistului.

Vechile lucrări își păstrează interesul viu pe care l-au resuscitat atunci la prima lor expunere. Parisul a însemnat pentru Hatmanu, ca și pentru atâtea generații succesive de artiști în primul rând o redescoperire de sine și relevarea progresivă a propriilor sale valențe. Pictorul nu reținea acum zece ani doar magistralele sale monumente - tot atâtea locuri comune ritualizate în confesiuni de literați și plasticieni sau standardizate în pliantele turistice. Baruri, colțuri retrase de parcuri celebre, vitrine, nenumărate vitrine recompuneau o ambianță penetrată de spiritul unic al colectivității umane, cărora acestea le aparțineau. Parisul rămâne Paris - eternul oraș - lumină - capitala Franței dar, de atâtea ori în decursul istoriei sale, capitala spiritului european. *Closerie des-Lilas*, *Café - concert aux Champs Elysées*. *Chat Noir* sau *Moulin Rouge* - nume de localuri și titluri de tablouri - relevă în grafica artistului rezonanța unor repere spirituale prelungite în contemporaneitate; ele transmit peste timp, mesajul altor generații și confrerii artistice, perpetuându-le într-o receptivitate artistică a plasticii, legenda.

În grafica propriu-zisă, viziunea aparține, acum ca și atunci când artistul le expunea în același an la Iași și în capitala Franței, unui reporter precipitat sau în trecere dar întrezărind semnificații și dimensiuni esențiale ale mediului citadin care scapă îndeobște grabei. Artistul însuși se privește și autoanalizează cu detașare, reeditând profilul neofitului surprins, întegrându-se totuși firesc într-o lume având îndărăt temelia aceleeași spiritualități.

Joc al mâinii și joc al spiritului, grafica lui Dan Hatmanu desemnează lucrări stilistic autonome dar nu odată și eboșele anticipat-pregătitoare ale uleiurilor ulterioare. Este de altfel ceea ce artistul a realizat în ultima sa expoziție de la *Cupola*. Expoziția se constituie (prin reluări dar și prin crearea de noi motive) ca un dialog, la peste un deceniu de expoziția anterioară, cu vechile motive, prilej rar de a urmări aprofundarea și evoluția lor în timp. De la primul contact, al impresiilor fugare, la

Scanned with OKEN Scanner

adâncirea acestora, esențializarea motivelor și subtilizarea semnificațiilor. Este drumul de la concret - vizibil spre invizibil - semnificat, dar plastic - realizat cu mijloacele acestuia. Suntem astfel invitați, prin adâncirea motivului, dincolo de planul realității imediate dar aparente chiar superficiale în favoarea relevării unor alte dimensiuni și sensuri ale ambianței umane.

Răsturnarea între real și imaginar generează mai toate lucrările. În *Louvre* draperia imaginată de artistul de altădată pe pânza tabloului transbordează vehement rama somptuoasă a acestuia devenind mai *reală* - figural decât materialitatea obiectiv-exterioară a operei de artă. Câteva becuri implantate într-un dulap anost desființează realitatea rudimentar-greoaie și utilitară a acestuia, transfigurându-l și transferându-l în circuitul altor valori semantice. Pasta învolburată cu traseu policrom, propulsată energic de apăsarea nervoasă a tubului de culoare departe de a propune un ingenios și eficient afiș-reclamă ne introduce într-un alt tumult cu rezonanțe existențial-dramatice, al obsesiei procesului de creație...

Planul imaginar devine astfel real iar realitatea răsturnată, dinamitată în structurile ei tradiționale, devine, la propriu și la figurat, plan imaginar (*La bateau ivre*). În această situație apelul lui Rimbaud sau alte surse livrești dintr-o anumită vârstă - modernă a literaturii Parisului se constituie; este jocul nedisimulat al afinităților elective dar și conștiința unei consaguinități spirituale. Cel care s-a dus, cu ani în urmă, la Paris poate cu unele complexe de provincial, s-a descoperit acolo în unicitatea sa, adânc și familial într-un consens al spiritualității modern-europene... Pe aceeași linie a proliferării sufocante a obiectelor dar și a divorțului dintre valoarea originară a noțiunilor și aspectul lor ulterior-formal, dintre aparențele afișat - ostentative și esența lor găunoasă se realizează *Întâlnire cu Eugen Ionescu* sau măștile hilare de farsă tragică din *En attendant Godot.*

Cerul și pământul atât de frecvente ca fundaluri atemporale la Dan Hatmanu înțelese de milenii la modul opus, dihotomic ca planuri ale teluricului terestru respectiv al metafizicului inefabil, cunosc în aceste lucrări de cele mai multe ori o tulburătoare inversare. Ea devine o simplă, mecanică transmutare de planuri dar poate fi concepută ca interferență sau confluență între spații, medii sau regnuri. Artistul trăiește în lumea aceasta în care cosmosul spre care doar se aspira este străbătut de un om care și-a depășit spectaculos perimetrul și habitatul demografic ancestral. Hatmanu vede obiectele dar mai ales drama lor interioară, implicit cea a raporturilor dintre ele sau adesea a divorțului lor cu oamenii. Imaginile devin obeliscuri-însemne izolate în singurătatea lor dar frecvent coexistă simultan ca la cubiști sau - de ce nu ? - ca într-o frescă interioară românească de la sfârșitul sec. al XV-lea.

Dar am fi limitativi dacă ne-am raporta la această lume a obiectelor. Artistul ne introduce concomitent în insolite, chiar derutante structuri spațial-temporale. Are loc o inversare spațiu real/spațiu imaginar - timpul însuși, supus unor noi evaluări cunoaște stranii metamorfoze... Artistul e un lucid. *Zborul timpului* (titlu de tablou) este implacabil, chiar nemilos - șterge contururi de obiecte și fizionomii umane sau poate deveni *Destin* înțeles ca hazard.

Scanned with OKEN Scanner

Firește este vorba (s-a spus) despre suprarealism - dar un suprarealism sui generis pentru că artistul dornic de a escalada acea zonă a adâncimii sufletului și intelectului uman nu evadează într-un onirism pur, nu suprimă logica și nici refuză luciditatea. Sfărâmând formele contingentului pur, resimțit ca meschin-limitativ în imaginea artistică creatorul Dan Hatmanu nu elimină rațiunea, veghea conștiinței; evadările în suprarealism sunt realizate de un artist care știa că, de-a lungul istoriei omenirii, somnul rațiunii, atingând feericul chiar și sublimul, a produs nu o dată, în cele din urmă monștri. Ne aflăm în fața unui protest împotriva obiectelor, a proliferării lor într-o lume a bunurilor de larg consum cu consecințe benefice eludând mizeria materială dar de multe ori adormind sau prohibind instinctul artistic și efervescența spirituală. Imaginea viorii tăiate din *Cântec întrerupt* conține în acest sens un avertisment.

("Cronica", XXVIII, nr. 1, 1/15.I.1993, p. 6)

NOTE

1. Galeriile *Cupola*: Expoziție de pictură Dan Hatmanu (noiembrie 1992).

Scanned with OKEN Scanner

RETROSPECTIVĂ - CONSTANTIN RADINSCHI

Ajuns de mult la maturitatea artei - ilustrată de o serie de trasee stilistice definitorii pentru creația sa - o retrospectivă ' *Constantin Radinschi* procură nu atât surprize, cât mai degrabă bucuria nedezmințită a revederii unor imagini familiare - obiect, în Iași, al pasiunilor constante din partea unui public, în a cărui conștiință artistică a intrat de peste trei decenii. A fost un drum lung în care expozantul s-a desăvârșit nu numai ca artist ci și ca un apreciat cadru didactic.

Dorohoiul apostolatului său didactic (profesor la Liceul *Grigore Ghica V.V.* între 1946-1962, fondator și director al Muzeului din localitate), conferențiar universitar al Facultății de arte plastice din cadrul Conservatorului ieșean (1962-1984) și la Institutul politehnic, secția design (1970-1980) - devin, într-o cronologie succesivă a experiențelor sale, tot atâtea repere ale împlinirii sale profesionale și artistice. Departe de a le eșalona prin lucrări - martori ai acestor etape - expozantul oferă finalitatea lor estetică ulterioară, acel peisaj-sinteză a posibilităților sale de expresie; peisaj omologat statornic gustului și opțiunilor voastre artistice.

Artistul s-a realizat în receptarea contemporanilor săi și evident rămâne în posteritate inseparabil de tehnica acuarelei.

Acuarela lui Radinschi, dincolo de ponderea ei valorică - care îl situează distinct între participanții acestei tehnici dificile și pretențioase - aduce în peisajul nostru plastic o viziune particulară, unică în receptarea și transfigurarea naturii.

Pătrunse de autentice trăiri subliniate de o cromatică formată la școala discreției, peisajele expozantului perpetuează un aspect al filmului romantic și tradițional, devenit constant și definitoriu pentru peisagistica românească, fie ea plastică sau literară. Expresia sa artistică se înscrie într-o viziune autohtonă a naturii, mai precis într-o pregnantă lirică a acesteia specifică Țării de Sus a Moldovei - perimetru al Luceafărului poeziei românești, în care s-a încordat struna viorii lui George Enescu sau a văzut lumina zilei Ștefan Luchian. Departe de a fi reduse la o singură tonalitate, peisajele propun - complex și plurivalent - tot atâtea cutii de rezonanță. Reperele biografice își reduc - prin lentă dar profundă transfigurare - aproape total consistența. Ele devin astfel siluete în ceață; persistentă, dar inefabilă, rămâne doar poezia.

Tonuri și semitonuri coboară și urcă melodic, game de culoare reduse discret la contrast de delicate nuanțe, se acordă într-o duioasă și elevată armonie. Există o muzică interioară a peisajului intonând simfonic coralul de voci al tuturor ele-

Scanned with OKEN Scanner

mentelor firii. Este sentimentul pe care ni-l procură lucrări ca *Liniște*, *Zorile dimineții*, *Sălcii plângătoare*... Relevând programatic procedeul, lucrarea *Transfigurare* impune o profesiune de credință.

Asociat spațiului și materiei, timpul devine o evidentă prezență sensibilă. Ipostaze temporale distincte ale anului, toamna și iarna (mai aderente la meditații și recluziuni interioare) găsesc în acuarelă tehnica cea mai proprie. Privim copacii din luncile și marginile de sat înroșiți de rugina toamnei sau brumați spectaculos, încremeniți o clipă în beția zăpezii și retrăim amintirile copilăriei cu sentimentul unei naturi reduse la esențe: *poezie* și *intimitate*. Uneori misterul legendei se integrează și el organic ambianței.

Un peisaj cu sălcii proaspăt înverzite desfășoară un inedit și susținut ritm al curbelor; efluviile de culori și lumina crudă de dimineață pătrunde difuz atmosfera (*Primăvara*). Alteori, lumina este crepuscular-obosită, învăluind totul într-o dulce, molcomă și autumnală aburire (*Zi de toamnă*). Pictor al anotimpurilor, Constantin Radinschi este și unul al internegurilor vegetale și al interferenței dintre două ipostaze climatice diferite, dozând granița fragilă între asfințitul unui anotimp și începutul pregnant al celuilalt (*Toamnă târzie*).

Există o dominantă cromatică, cea a albastrului opus irizărilor de ocru, rozuri intense, episodic și nuanțele de roșu stins; din această opoziție dintre culorile reci (de obicei de fundal) și cele calde reiese acel subtil dialog depărtat-apropiat, cadru și element consubstanțial al *dorului* din peisagistica lui Radinschi. Nu o dată strălucirile griurilor se comunică simfonic cu o grandoare stăpânită magistral de maestrul dirijor al unei adevărate orchestre a culorilor. Imaginea de ansamblu a senzorialului (vizual-tactil, dar prin transfer și auditiv) rămâne statornic inseparabilă de un anumit sentiment al timpului. Resuscitând memoria afectiv-temporală a pământului, un iz de cântec din vechime se ridică în aromele apusului de soare. Episodică, melancolia este firească, constituindu-se ca un act de reflexivitate în fața eroziunii timpului.

În directă tradiție spirituală românească, imersiunea în natură devine un act de recuperare a valorilor umane; arta expozantului se desemnează astfel ca *o artă care să te îndemne a fi om* - cum declara el însuși într-un interviu, acum câțiva ani.

("Cronica", XXIX, nr. 17, 1/15.IX.1994, p. 6)

NOTE

1. *Expoziția retrospectivă C. Radinschi* din sala Victoria, 1994.

Scanned with OKEN Scanner

COMEMORARE: ADRIAN PODOLEANU

S-a spus într-o intervenție mai veche în presă că Adrian Podoleanu este un poet al apei; așa s-ar fi părut privind expozițiile sale de acuarele de acum 15 ani, majoritar inspirate din acel mediu dintre pământ, cer și apă al Deltei - identificat pe atunci ca spațiu - matrice al sensibilității acestui artist. Culorile înseși, îndelung grizate în subtil, rafinat amestec păreau eventualilor neavizați, ca *ieșite din apă.* Actuala expoziție [1] - rod al unei febrile activități a ultimilor doi-trei ani - itinerată în sălile de expoziții ale Conservatorului de muzică *George Enescu* și Palatului culturii (Iași), ocazionată de împlinirea a 60 de ani de viață dintre care peste trei decenii de activitate artistică, impune în perspectiva timpului un bilanț dar și o revizuire a punctelor de vedere referitoare la pictura artistului profesorului Facultății de arte plastice de la Iași.

Poetul de altă dată al apei, se dezvăluie succesiv și ca artist al Cerului, al Pământului iar episodic, magnific și misterios aed al Focului. Într-un tablou ca *Stuf, Cer, Apă*, (titlu care revine frecvent în creația expozantului) - peisaj de deltă dar și peisaj manifest al sensibilității lui Podoleanu - cele trei elemente organizând contextul compozițional nu sunt numai aparențele sensibile ale contingentului imediat. Investite generalizant cu adânci sensuri, ele devin stihii dintr-o străveche carte a genezei (Apa, Aerul, Pământul). Stuful însuși, emergență evanescentă a mâlului primordial, capătă ceva din eternitatea încremenită a amintitelor stihii, întegrându-se perfect în această regresiune în elementar. Podoleanu simte forța incipientă, originar - plasmatică a viitoarelor tărâmuri.

Prioritar în creația lui Podoleanu, asemenea peisaj ieșit din tiparele timpului obișnuit, coexistă cu cel cotidian, artistul trecând ușor din cosmogonie în realitatea apropiată; este adevărat nu întotdeauna cu aceleași echivalențe valorice. O înfruntare viguroasă de albastru - violet, brunuri-oranj și nuanțele reci ale verdelui dau sugestia prezențelor dinamic-umane într-un urban miez de iarnă (*Peisaj*). Alteori o dominantă psihologică, consecință a unei tensionate așteptări, stranii și anxioase structurează elementele peisajului (linii, suprafețe, volume) contractându-le spasmodic, minate parcă de același rău lăuntric. Este un peisaj *état d'âme* dar într-o altă viziune decât aceea a teoreticienilor, eventual plăsmuitorilor romantici ai conceptului...

Impresionantă devine lumea florilor. De la tonalitatea gravă și melancolia narativă a vechilor peisaje, Podoleanu trece în ultimul deceniu la intimitatea ambianțelor florale. Având în vedere cotele exigenței, florile - motive minore altădată

Scanned with OKEN Scanner

COMEMORARE: ADRIAN PODOLEANU

S-a spus într-o intervenție mai veche în presă că Adrian Podoleanu este un poet al apei; așa s-ar fi părut privind expozițiile sale de acuarele de acum 15 ani, majoritar inspirate din acel mediu dintre pământ, cer și apă al Deltei - identificat pe atunci ca spațiu - matrice al sensibilității acestui artist. Culorile înseși, îndelung grizate în subtil, rafinat amestec păreau eventualilor neavizați, ca *iesite din apă.* Actuala expoziție [1] - rod al unei febrile activități a ultimilor doi-trei ani - itinerată în sălile de expoziții ale Conservatorului de muzică *George Enescu* și Palatului culturii (Iași), ocazionată de împlinirea a 60 de ani de viață dintre care peste trei decenii de activitate artistică, impune în perspectiva timpului un bilanț dar și o revizuire a punctelor de vedere referitoare la pictura artistului profesorului Facultății de arte plastice de la Iași.

Poetul de altă dată al apei, se dezvăluie succesiv și ca artist al Cerului, al Pământului iar episodic, magnific și misterios aed al Focului. Într-un tablou ca *Stuf, Cer, Apă*, (titlu care revine frecvent în creația expozantului) - peisaj de deltă dar și peisaj manifest al sensibilității lui Podoleanu - cele trei elemente organizând contextul compozițional nu sunt numai aparențele sensibile ale contingentului imediat. Investite generalizant cu adânci sensuri, ele devin stihii dintr-o străveche carte a genezei (Apa, Aerul, Pământul). Stuful însuși, emergență evanescentă a mâlului primordial, capătă ceva din eternitatea încremenită a amintitelor stihii, întegrându-se perfect în această regresiune în elementar. Podoleanu simte forța incipientă, originar - plasmatică a viitoarelor tărâmuri.

Prioritar în creația lui Podoleanu, asemenea peisaj ieșit din tiparele timpului obișnuit, coexistă cu cel cotidian, artistul trecând ușor din cosmogonie în realitatea apropiată; este adevărat nu întotdeauna cu aceleași echivalențe valorice. O înfruntare viguroasă de albastru - violet, brunuri-oranj și nuanțele reci ale verdelui dau sugestia prezențelor dinamic-umane într-un urban miez de iarnă (*Peisaj*). Alteori o dominantă psihologică, consecință a unei tensionate așteptări, stranii și anxioase structurează elementele peisajului (linii, suprafețe, volume) contractându-le spasmodic, minate parcă de același rău lăuntric. Este un peisaj *état d'âme* dar într-o altă viziune decât aceea a teoreticienilor, eventual plăsmuitorilor romantici ai conceptului...

Impresionantă devine lumea florilor. De la tonalitatea gravă și melancolia narativă a vechilor peisaje, Podoleanu trece în ultimul deceniu la intimitatea ambianțelor florale. Având în vedere cotele exigenței, florile - motive minore altădată

Scanned with OKEN Scanner

- devin autentice pietre de încercare pentru artist dar și pentru studenții acestuia, constituiți într-o adevărată confrerie a unei *școli Podoleanu*. Sunt flori retrase sau decent - îndrăznețe, festiv orgolioase sau rustic sfioase, flori singuratice, de grup sau notabile numai de reprezentare ale unei aglomerări colective, O lume de glasuri întreține ascensiuni sau coborâri de tonuri și de semitonuri, convertind nu odată polivalența imaginii vizuale în sugestii tactile sau chiar odorifere. Expozantul are intuiția individualității motivului, în secretă congruență cu acel al stării sufletești extravertite florii. Buchete de flori dar tot atâtea tainice mesaje ale valorilor umane...

Episodic altădată, portretul trăiește în ultimii 6-7 ani ai creației artistului o adevărată resurecție. Se pun în valoare posibilități specifice genului dar și ale plasticianului - calități expresive ale limbajului plastic, introspecția psihologică, judicioasa punere în pagină. Portretul personajului lui Adrian Podoleanu include în primul rând o reflecție asupra omului în societate. Din acest punct de vedere, al poziției individului în mediul ambiant al profesiei și vocației sale, portretul lui *H. Catargi* reprezintă o epocă. Farmecul feminității juvenile, prelungind ceva din candoarea unei adolescente întârziate este crispat de expresia, dureros proeminentă, a arcadelor puternic contractate în fața unor presupuse rigidități și constrângeri exterioare (*Adriana*). Alteori efigia umană omologhează singuratic, triumful final și obosit sau încercările dramatic trăite (*Autoportret cu ochelari. Portretul fratelui meu).* Ipostaze ale vieții dar și probleme de existență...

Există un dramatism al picturii lui Adrian Podoleanu ce contrazice radical afirmația grăbită și simplificatoare ale acelora care-l anexau și pe el acelei *ambiante molcome a lirismului* - ieftină etichetă a școlii ieșene de pictură. *Fazanul - proaspăt vânat*, spectacol fastuos - orgiastic al înfruntării culorilor complementare potențează prin angularitatea liniei și opoziția maselor de culoare, fiorii unui tragism reținut.

Cromatica lui A. Podoleanu stă sub semnul unei particulare și superioare sinteze a armoniei griurilor. Este finalul unui drum coroborând eforturile eșalonate pe parcursul a trei decenii de pictură, timp în care s-au remarcat memorabilele sale experiențe ale laviului din 1970-1975, încercările ulterioare ale tehnicilor mixte și apoi cele ale uleiurilor. Este o armonie în care griurile încălzite echilibrează una sau două perechi de complementare. Divers multiplicate, nuanțele se rafinează continuu, asociindu-se sau opunându-se discret, integrându-se organic în cele din urmă în armonia întregului coral. O gradualitate de tonuri și semitonuri urcă sau coboară notele unei secrete claviaturi interioare finalizând acel act al muzicalizării culorilor, atât de specific viziunii cromatice a lui Podoleanu.

O privire mai stăruitoare surprinde însolite suprapuneri de tonuri sugestivând surprinzătoare adâncimi spațiale dar mai ales judicioase organizări ale nuanțelor în jurul unei dominante. Culorile își relevă cu elocvența energiilor lor elementare, glasurile unor armonii disonante sau - cel mai adesea - printr-un îndelung efort de surdinizare a acestora, involuntar - miraculoase armonii disonante. Există un stil Podoleanu rezumând personalitatea unui artist total după cum există o școală Podoleanu. Vizibilă în lucrările studenților săi dar și ale artiștilor care se revendică din

Scanned with OKEN Scanner

ambianța operei și generoasei sale pedagogii artistice, ea este rezultanta unei atitudini structural - ambivalente. Școală a culorii, ea unifică ineditele echivalențe afective ale acesteia cu convertirea ei spirituală. Eventualul exces liric întâlnește stăvilarul unei omniprezente și grave lucidități. Bucuriile sufletului sunt tot atâtea bucurii ale spiritului.

NOTE

1. Articolul se referă la expoziția artistului, consacrată vârstei de 60 de ani, vernisată la 25.IX.1988 în sala Coloanelor a Conservatorului *George Enescu* din Iași.

Scanned with OKEN Scanner

DIALOG CU ADRIAN PODOLEANU

Sala Coloanelor a Conservatorului ieșean de muzică și arte plastice. Se montează expoziția [1] pictorului Adrian Podoleanu, marcând cronologic împlinirea a 60 de ani de viață și a peste trei decenii de susținută activitate artistică. Expoziția selectată și panotată de însuși autorul lucrărilor impune piesele cele mai reprezentative, eșalonând parcursul unei opere și concomitent principalele ei dimensiuni spirituale. Un parcurs creator în care confesiunile, la capătul unei bogate experiențe artistice, sunt legitime.

- *Stimate Adrian Podoleanu ați împlinit 60 de ani. Ce înseamnă pentru Dumneavoastră acești ani ?*

- *A. P.*: Experiență de viață, experiență profesională și multă dragoste de viață.

- *Evident acestea toate la capătul unei depline împliniri artistice...*

- *A. P.*: Să nu spunem vorbe mari. Trebuie să ne autocenzurăm cu grijă, noi înșine... Ar fi mai greu când aceasta ar face-o posteritatea. De fapt de această stare permanentă de autocontrol trebuie să fie stăpânit orice artist, fie el profesionist sau amator; (dealtfel această împărțire, pur administrativă, mă deranjează; aș opta mai curând pentru opțiunea de *profesionalitate*, care poate circula nestingherit în ambele sfere - nu de alta dar sunt și unii pictori profesioniști, chiar "consacrați", neexigenți cu ei înșiși, care au rămas niște amatori). Oricum opera de artă autentică nu se poate realiza în afara unei depline exigențe profesionale.

- *De aici și rolul școlii...*

- *A. P.*: L-a început, școala te ajută să intri în intimitatea meșteșugului, cel mult îți dă și primul impuls creator, esențial rămâne experiența artistică ulterioară a unei munci fără de preget.

- *Într-o confesiune mai veche, vă refereați (în Cronica, 20.XI.1971) însă la rolul hotărâtor al primilor ani și copilăriei și tinereții. Vă considerați produsul unui anumit spațiu - a unui sat moldovenesc așezat între o salbă de iazuri și dealuri domoale (...)* Treceau vite și ridicau caiere de colb; venea cireada la adăpat, se umplea valea de colb, sus cerul - jos apa. Și, între ele, eu păzind harbuzăria.

- *A. P.*: Da, era vorba de Sadaclia, satul nașterii mele din fosta plasă Cimișlia (Tighina). Satul din Basarabia era așezat pe valea Cogâlnicului care venea furtunos în primăvară, amenințând gospodăriile și pajiștile; prudenți, oamenii preîntâmpinau la timp pericolul oprind năvala apei în iezături mari - rezerva formată intra și în contul zilelor secetoase de vară care urmau. Din această luptă cu apa, dar și cu pământul

Scanned with OKEN Scanner

a ieșit acuarela mea, implicit această intuiție, nu atât a detaliului peisajului, cât a forțelor primordiale, elementare: apa, pământul, cerul... D-apoi nopțile... urmăream cerul cu stelele culcat pe stogul cu fân. Tata era notar în sat; ajuns acasă lepăda grăbit surtucul de târg și începea lucrul, cu temei în gospodărie; copiii și toți cei din preajmă trebuiam să-i fim de nădejde la toate. Mi-a prins bine mai târziu. Disciplina muncii artistice, obligatorie, n-a avut nevoie ca la alții, de efortul anevoios de adaptare.

- Să revenim la cei ce v-au marcat benefic formația și evoluția Dumneavoastră artistică.

- A. P.: În 1949, la Timișoara, unde am intrat inițial la Institutul de artă dramatică, secția regie; ambianța artistică plastică era dominată de pictorii și profesorii A. Ciupe, Catul Bogdan, A. Demian și alții, i-am cunoscut apoi reîntâlnit în 1952 ca profesori la Institutul de arte plastice "Ion Andreescu" din Cluj, unde mi-am reînceput studența, de astă dată la Arte plastice...

- Pentru mulți dintre ieșeni sunteți maestrul acuarelei - contribuția Dumneavoastră la constituirea și autonomizarea acesteia depășește ambianța artistică a școlii ieșene. Acum după succesele lucrărilor în ulei ale ultimelor expoziții sunt totuși destui nostalgici după expozițiile de acum 10-15 ani când această tehnică era prioritară între celelalte preocupări; Când ați descoperit acuarela ?

- A. P.: Încă de pe vremea primelor mele plăsmuiri artistice ca elev al Școlii normale din Chișinău. Am beneficiat atunci de îndrumarea profesorului de desen Ion Bălău, el însuși pictor pe care după peste patru decenii am bucuria să-l întâlnesc la vernisaje sau pe ulițele Iașului. El ne-a obișnuit să facem în permanență schițe după natură, ne-a sădit dragostea pentru pictură, de pe atunci s-a născut în noi credința că viața trebuie să aibă un temei, un ideal, o stea călăuzitoare...

- Participând la vernisajele expozițiilor Dumneavoastră de acuarelist din 1965, 1971, etc. V-aș ruga să ne vorbiți în cadrul acestei "imersiuni" într-o fază anterioară a picturii Dumneavoastră, despre tehnica, respectiv motivul abordării acuarelei.

- A. P.: De fapt lucrările mele de atunci nu erau simple acuarele... Peste stratul culorilor de apă se suprapuneau sau interferau nuanțele - mă străduiam să fie cât mai fine ale uleiurilor. Mi-a plăcut întotdeauna acest raport spațial pe care acuarela îl perspectiva, ideea de adâncime pe care o realiza, impresia de libertate, de zbor în necunoscut, pe care aceasta o intermedia - cu ea simțeam și o tălmăceam în adâncimile fără de sfârșit ale cunoașterii umane...

- Sunt surprins să constat o adevărată profesiune de credință, deși nu odată ați afirmat că acuarela a constituit un exercițiu, un experiment.

- A. P.: Într-adevăr.

- Și totuși ați făcut din acuarelele Dumneavoastră opere durabile, ridicând prestigiul unei tehnici neglijate, chiar desconsiderate.

- A. P.: Aceasta pentru că noi am avut, unii o mai au încă, prejudecata identității operă finisată, operă desăvârșită. O autentică operă de artă poate fi și un simplu

Scanned with OKEN Scanner

crochiu: să ne gândim la unele din valoroasele crochiuri - adevărate opere de sine stătătoare - ale lui N. Grigorescu inspirate din războiul pentru independență... Se mai fac și astăzi discriminări între lucrările realizate în culori de ulei și cele utilizând culori de apă - ultimele considerate mai prejos. Paradoxal, cele mai rezistente tehnici s-au dovedit cele pe bază de ulei și apă (tempera, pastelul, acuarela).

- Din 1976 ați părăsit oarecum acuarela pentru o tehnică mixtă sau pentru pictura în ulei...

- *A. P.*: Propriu-zis n-am părăsit-o. V-am spus că acuarela a fost, în mare măsură, pentru mine un exercițiu (și exerciții facem toată viața). Ea determină și educă acuitatea privirii și simțirii, accentuează spiritul de observație, obligându-ne să organizăm și valorăm suprafețele; tot ea ne duce la suprimarea detaliilor neesențiale, obligându-ne la sinteza imaginii. Am căutat să realizez în cele din urmă o tehnică mixtă. Dar... nimic nou sub soare... Vechile tratate de pictură recomandau chiar ca aceasta să înceapă și să evolueze de la slab la gras, finisându-se ulterior cu lacuri de suprapunere și protecție. De altfel, nu am crezut niciodată într-o delimitare rigidă dintre tehnici și genuri. Concepția despre spațiu în pictură nu e influențată atât de tehnicile folosite, ci depinde de opțiunea artistului pentru problemele discursului plastic.

- De fapt, înnoirea radicală a tehnicii s-a soldat acum mai bine de un deceniu cu o vizibilă înnoire tematică...

- *A. P.*: Era firesc să fie așa. Dacă artistul este un profesionist (și e necesar să fie așa), atunci el trebuie să-și facă "proba" și în alte genuri decât cele preferate. Este un aspect la care am subscris întotdeauna, dar n-am să-l apreciez și consider mai puțin pe un celebru muzician care a cântat toată viața la un singur instrument... Poți fi la fel de valoros la *și*... dar, în modul cel mai firesc, delimitându-te la *numai*...

- Legat de aceasta cum puneți problema multilateralității artistului în contemporaneitate ?

- *A. P.*: Amploarea informației actuale ajunge să ne copleșească, solicitându-ne în cele mai diverse sectoare. Nu mai avem superstiția acelui renascentist *homo universale* nu pentru că nu s-ar mai putea naște oameni pe măsura vechilor modele, ci pentru că amploarea informațională pe care trebuie să o parcurgă contemporanul nostru este atât de mare în actualitate, dar artistul nu mai poate fi un computer uriaș care să stocheze, claseze, prelucreze și utilizeze. În consecință artistul trebuie, prin natura lucrurilor să excludă disperarea, fărâmițarea, orientându-se pe o anumită direcție de căutări...

- În această situație, ce gen preferați ?

- *A. P.*: Le prefer pe toate dar nu le pot face pe toate... Din respect pentru meserie le iau pe rând - peisajul, naturile statice etc. Am investigat anumite formule compoziționale, pe care nu le-am epuizat dar le-am părăsit temporar în favoarea portretului - gen ce mă reține din ce în mai mult...

- De ce ?

- *A. P.*: Portretul înseamnă sondarea lăuntrică a omului - dar această sondare trebuie să fie înainte de toate una a picturii...

Scanned with OKEN Scanner

- Ați portretizat artiști, profesori, muncitori, apropiați sau oameni pentru care a trebuit să depuneți eforturi pentru a-i cunoaște...Ce înseamnă această lume pentru Dumneavoastră ?

- A. P.: În primul rând dragoste, dar, concomitent această lume este pentru mine pictură...

- Am remarcat în portretul pictorului Catargi din ultima expoziție, dar și în alte portrete, ponderea insolită a relevării caracteristicului definitoriu al celui portretizat...

- A. P.: Reținindividualul, amănuntul caracteristic al efigiei umane, dar el este punctul de plecare al expresiei, relevând semnificația generală; într-un umanism etern al artei, individul se include prin ceea ce are peren și universal.

- Prin ce vă atrăg în primul rând oamenii ?

- A. P.: La oameni caut în primul rând umanul... În acest sens nu mai cred de mult în oameni buni și oameni răi... Trebuie să întrezărim, îndărătul imaginii exterioare a omului - deseori înșelătoare - plenar grăuntele lui de umanitate ce se relevă sau dimpotrivă, în funcție de împrejurări se restrânge...

- Aveți o bogată activitate didactică eșalonată pe parcursul a mai mult de trei decenii. Ce ne-ați putea spune despre aspectul pedagogic al activității Dumneavoastră?

- A. P.: Ca fost absolvent al unei școli normale am fost un timp învățător (între 1950-1952) în comuna Recea-Cristur lângă Bobâlna, podișul Transilvaniei. Amintesc acest fapt, aparent pasager al biografiei mele, întrucât activitatea în sine mi-a plăcut mult - celelalte activități ulterioare, de atunci încoace nu au făcut decât s-o reediteze (profesor de pictură la Școala populară de artă Iași din 1957 și apoi, începând cu toamna anului 1959 în cadrul reînființatei școli de pictură din Institutul pedagogic de 3 ani - activitate pe care o continui astăzi după integrarea acestei facultăți în cadrul Conservatorului "George Enescu" Iași.

- O întrebare devenită loc comun al interviurilor cu artiștii - pedagogi: Care e rolul profesorului în activitatea de îndrumare a activității de creație a studenților ?

- A. P.: Un profesor foarte bun trebuie să-i învețe pe studenți cum să nu picteze ceea ce au învățat în institut, dar să poată folosi ceea ce au învățat ca punct de plecare al afirmării plenare a invidualității lor.

- Totuși, există o școală Podoleanu, vizibilă în maniera de lucru a multora din foștii Dumneavoastră studenți...

- A. P.: Nu există, sau mai bine zis n-aș vrea să existe. Dacă aceasta este vizibilă cum spuneți, atunci o au cei cu mai puțină personalitate.

- Sunteți totuși în posesia unui anumit limbaj plastic, a unor soluții pe care le-am denumi simplu - soluții Podoleanu. Se vorbește că dețineți unele secrete ale meșteșugului...

- A. P.: Se exagerează. Nimic nou sub soare... Dar, faptul că am adăugat, că am găsit câte ceva mă bucură, întrucât și acestea au fost trecute prin sufletul meu.

- Ce cereți de la studenți ?

Scanned with OKEN Scanner

- *A. P.*: Ce să cer - pregătire profesională temeinică în primul rând. Informație, dar nu orice de informație - una selectivă, cu atât mai mult aceasta se impune cu cât - multitudinea informațională, specifică secolului nostru, preluată fără discernământ, neselectiv, duce mai degrabă la dezinformare... Doresc studenților, pe parcursul celor patru ani ai facultății, o deplină formare intelectuală care să le faciliteze acea trecere, în imagine de la simplu la complex spre acea râvnită sinteză artistică a acesteia - respirând pregătirea temeinică din cadrul școlii.

- *Ce părere aveți despre noua generație ?*

- *A. P.*: Cea mai bună. E receptivă la nou, sensibilă la fenomenul cultural al contemporaneității artistice de la noi și din alte centre artistice ale lumii. Cred în această generație. Am convingerea că va marca un nou val.

- *O încredere care impune, firește, mari responsabilități...*

- *A. P.*: Evident. E greu să vă spun că nu mă consider propriu-zis un profesor în sensul doctoral al studenților mei, ci mai degrabă un îndrumător, un coleg mai mare ca vârstă și experiență profesională...

- *Am vorbit și se vorbește tot timpul în asemenea cazuri, în cadrul raportului profesor-elev, de ceea ce primul dă, transmite celuilalt. S-ar putea vorbi și la modul invers ?*

- *A. P.*: Ba da... și încă cum... De-ați ști ce acorduri de culoare, câtă sensibilitate, e adevărat, neprelucrată, câtă prospețime, ingenuitate în armoniile tonale, ce intuiții mă surprind fericit atunci când mă întâlnesc la corectură cu unii din cei mai talentați studenți ai mei. Eu însumi mă trezesc după aceste contacte didactice înviorat, revigorat artistic. Sigur, oboseala care mă încearcă la vârsta mea, nu vine de la orele de curs...

- *Deci este vorba de un dublu transfer ?*

- *A. P.*: Da, o transfuzie reciprocă realizată pe baza comuniunii de sensibilitate și de idei artistice și pe care studentul nici n-o bănuiește... Profesorul care predă devine la rându-i dator învățăcelului său...

- *După peregrinările Dumneavoastră bănățene și ardelene ați venit în 1957 la Iași. Presupun că ați ales Iașul. Ce v-a determinat să veniți la noi ?*

- *A. P.*: Parfumul de tei, lumina specifică care se cernea printre ramuri la fel ca și în satul natal și sufletul moldovenilor...

- *Din 1957 ... au trecut peste trei decenii. Ce a însemnat Iașul pentru Dumneavoastră ?*

- *A. P.*: O viață de om - în care m-am luptat permanent între cei doi demoni ai mei: dorința de a evada în natură, la peisaj și dorul de atelier - acest chinuitor - plăcută închisoare a sufletului meu în care intru întotdeauna de bună voie și nesilit de nimeni. Acest oraș făcut pentru artiști a însemnat bucurii, satisfacții, dar și destule amărăciuni - de ce să n-o spunem. Resemnat uneori, le accept ca făcând parte din însăși condiția umană a vieții noastre. Nu concep o existență ideală... Acorduri de culoare, succesele mai importante, publicul - toate le datorez mediului acestui oraș. Într-un cuvânt Iașul, pentru mine, este însăși viața...

Scanned with OKEN Scanner

- *Un gând pentru posteritate ?*

- *A. P.*: Nu prea mă gândesc la ea. Mesajul meu de viitor este pictura mea - pe care sper s-o fac și de-acum înainte. Am pictat flori, peisaje, oameni - poate vor deveni documente ale sensibilității, bucuriilor, suferințelor și aspirațiilor sufletului meu și a lumii prin care am trecut.

NOTE

1. Dialogul-interviu (inedit) a fost luat în preajma expoziției, vernisată de noi (M.G.) la 25.IX.1988.

Scanned with OKEN Scanner

LIVIU SUHAR - PE MARGINEA UNOR EXPOZIȚII

Liviu Suhar expune la București aproximativ 46 de lucrări. De la siluetele umane ale meleagurilor natale de acum 12 ani și până la ultima lucrare, terminată recent, artistul a străbătut un drum lung eșalonat pe parcursul a 23 de remarcabile apariții în public (între acestea 11 personale în țară și 16 participări la expoziții de grup în străinătate. Consacrându-și o lume a lumilor sale, artistul și-a definit un stil și o viziune plastică, distinctă între cei mai talentați colegi de breaslă. Cumulând lucrări ale anului ce a trecut la care s-au asociat 6-7 din ultimii ani, artistul oferă o sinteză - câteva puncte de reper în definirea unor coordonate ale creației acestui *artist de cursă lungă* - cum îl definea un critic bucureștean.

Noutatea lucrărilor artistului nu ținea - de la început - de tematică. Solul și aparițiile mediului rural nu reeditau, decorativ, costumele de sărbătoare și nici frenezia cromatică a Voronețului. Ca și un alt fiu și explorator al aceluiași spațiu - D. Gavrilean - Liviu Suhar impune nu numai o particulară geografie sufletească dar și un mod original de abordare a culorii.

Inseparabil de această zonă geografică, mărturisită matrice spirituală, artistul nu ne trimite totuși la antecedente narative, delimitabile cronologic și spațial. Figuri angajate ritualic, vrăji străjuite de buhele nopții (în expoziție se reia lucrarea *Ursitoarele* de acum 2-3 ani), rapsozi și mascați, vestitori extatici și cumetre adunate la sfat, prezențe gălăgioase sau cărturari melancolici, consumați de solitudinea unui gând - toate creionează nu atât câteva tipuri (de fapt arhetipuri) ci ne introduc în câteva dimensiuni ale existenței umane: bucuria sau teama, neliniștea căutării, speranța sau visul. O lume - ireversibil petrecută în aspectele ei fenomenal exterioare dar care tresare în noi prin fiorul ce-l transmite în inconștient și de care nu ne putem separa total niciodată. Este un motiv pentru care pătrundem, în această lume a tablourilor artistului, ușor și fără coduri.

Treziți de străvechi zăcăminte lăuntrice l-au abordat familial și cu interesul pe care ți-l dă uneori nostalgia originalului, privitorii la Bagdad sau Perugia, la Poitieres sau Londra, Liège sau Zagreb - pentru a denumi doar câteva din orașele lumii în care a fost vernisat.

Există o prezență a pământului, bătrân prin experiențele ce l-au brăzdat - o prezență unică a dealurilor domoale și văilor pierdute în penumbră de lună, a răspântiei de drumuri și marginii pădurii. Există o omniprezență a misterului, adormit sau irupând neașteptat în arbori sau obiecte, peisajul devenind dintr-odată neliniștit și straniu.

Scanned with OKEN Scanner

Culorile, mai precis raportate dintre ele, le intermediază pe toate - mesageri universali către oricine și oriunde. Oscilând în preferințele - semnificative - între Gh. Petrașcu și Th. Pallady - nume mari și poli opuși ai sensibilității românești - L. Suhar este atras - faptul este vizibil în lucrările din ultimii ani - de tușa densă, consistent saturată de culoare, construind într-un acord o personalitate, chiar o categorie umană (*Femeia cu marama albastră*) dar, pe măsura înaintării în timp, culorile pierd în intensitate raliindu-se distinct la ceea ce am numi viziunea crepusculară a cromaticii. *Carnaval, Sărbătoare, Muzicanți* - titluri de tablouri presupunând la prima vedere policromii sunătoare, se eșalonează - dimpotrivă - după gradul lor de luminozitate - în adâncime. Proiectat cosmic, spațiul - cu sau fără personaje - se sustrage temporalului. O conversație la răspântii de drumuri sau exuberanța unui tarif ieșit la spargere de chef poate fi contemporan sau plasat - fără riscul anacronismului - cu un mileniu în urmă; suverană în drepturile ei, culoarea localizează rar, netrimițând mai niciodată la cronologii strict-delimitate. Nu tipologia costumelor și a altor configurații materiale, ci una a ipostazelor spirituale ale existenței.

Evoluând într-un spațiu foarte cunoscut și totuși foarte straniu, personajele lui Liviu Suhar nu sugerează individualitatea ci mai mult arhetipul. Chiar și ulterior când pictorul a fost tentat să facă *portretul* unor persoane distincte, chiar denumite, autorul nu iese dintr-o anume sferă a categorialului. Astfel apare chipul celui stăpânit de combustia interioară a propriilor gânduri sau imaginea cărturarului de o ascetă melancolie. Magnific, echilibrul gamei albastru-galben-ocru mohorât rupt cu armonii de brun întunecat taie statuar în imaginea *Țărăncii cu marama* un simbol al statorniciei.

Definitorie pentru arta pictorului rămâne poezia aspră a pământului. Personajele înseși par niște emanații ale teluricului primar, o prelungire și cristalizare a puterilor acestuia. Tușele largi dau consistență volumelor delimitând clar forme solide, pline de o ciudată suavitate. Mai mult decât personajele în sine, raportul dintre acestea și integrarea lor în spațiu este aderentă la un alt aspect esențial în creația sa - fantasticul. Este un prilej pentru o nouă, modernă reevaluare a acestui element. Necontrazicând în mare realitatea figurală, rămasă în imagine la scară *normală*, fără ca prin aceasta să fie academică, fantasticul - sau mai degrabă misterul - este imanent obiectelor sau ființelor *reale* dar cărora autorul le descoperă virtualități necunoscute ochiului comun. Printr-o anumită dispunere a planurilor dar mai ales a cromaticii, un peisaj banal devine insolent, neliniștit și straniu dându-ți în receptare fiorii tărâmului comorii nedezgropate. Stilizările nu aduc spre monștri și nici spre situații miraculos-paradoxale. Gestica personajelor, jocul culorilor crude, juxtapuse, alteori suprapuse peste cele *rupte* și îndelung și rafinat *grizate* introduc dintr-o dată elementul de ruptură răsturnând ordinea *normală* a întregului univers. *Realul devine ideal*. Este un drum spre invizibil, dincolo de vizibil dar cu mijloacele acestuia.

În majoritatea cazurilor culoarea devine pe parcurs soluție fundamentală. La capătul numeroaselor experiențe ale unui artist care zăbovește îndelung și zilnic în fața șevaletului, energiile cromatice s-au rafinat multiplu păstrându-și totuși intacte, tăriile primare. Îndârjite într-un fel de autonomie afectivă, flăcările curate de albas-

Scanned with OKEN Scanner

tru, brunurile ruginii, îndelung filtrate, deschise sau întunecate, galbenul-ocru mohorât, griurile împrumutând nuanțe de la întreaga paletă trădează autorul lor unic.

Trăsătura definitorie rezidă însă în acea muzică a acordurilor cromatice ce singularizează fie și numai ea însăși (independent de subiect) creațiile acestui bucovinean. Rafinarea nuanțelor este concomitentă asociațiilor lor în armonii de o elegantă muzicalitate. Echilibrul armoniilor, discreția lirismului, nenumăratele nuanțe ale acordurilor binare sau trinare stăpânind juxtapuneri sau interferențe de complementare fac din cele mai bune lucrări ale lui Liviu Suhar adevărate partituri muzicale. În procesul gamelor de culoare repetițiile configurează un vag nostalgic al întregii ambiții; într-o artă învecinată, acestea s-ar finaliza într-un adevărat laitmotiv muzical.

Dar înainte de toate, stăpânirea de sine. O sobrietate elevată, adesea austeră. Nici o stridență nu bântuie în această muzică a culorilor. Născut și crescut în Iacobenii Bucovinei, artistul este un om al muntelui - al unei zone cu înălțimi deloc copleșitoare, impresionând nu atât prin moderata lor masivitate cât prin reverberațiile umane ale strămoșilor; pământ străbătut de istorie... Verticalitatea alpestră devine astfel profunzime a sufletului și adâncime morală. Om crescut într-un mediu în care cuvintele se șoptesc, oamenii se înțeleg din priviri, atitudinile se sugerează, durerile se trăiesc înăbușit sau cântă anonim, iar sentințele cad lapidar. O solemnitate simplă și măreață domină totul de la gestul ritualic la însingurarea mută. Prin toate adie infinitul. Este singurătatea pământului dar și eternitatea permanențelor lui vitale. O singurătate a dorului...

("Cronica", XIV, 18.VI.1979, p. 8 și 29.I.1982, p. 7)

NOTE

1. Expozițiile artistului la Iași și București, din 1980-1982.

Scanned with OKEN Scanner

ION PETROVICI LA GALERIILE DE ARTĂ *CUPOLA*

Pictor și grafician de certă originalitate și notorietate, afirmat prin expoziții personale precedente și participările, numeroase, la manifestări artistice de prestigiu, Ion Petrovici realizează, în prezenta expoziție [1], imaginea completă, probabil definitivă a profilului său creator. Aparținând prin activitate și o anumită tonalitate afectivă a operei climatului plastic ieșean, expozantul face, în cadrul acestuia, o remarcată figură aparte. Există o manieră după cum există o viziune I. Petrovici.

Diversitatea tematică a lucrărilor este evidentă. Pictor modern, autorul lor se emancipează cromatic nu numai de constrângerile tonului local dar și de limitele (la fel de tiranice) ale subiectelor prea precise spațial și temporal. Ele include orașul sau satul, câmpia terestră sau tăriile celeste, freamătul germinației sau senzația sfârșitului de anotimp, febre industriale sau aspirații cosmice. Este o pictură despre univers și pentru întregul univers – o pictură de idei dar ferită de uscăciunea semnalabilă în asemenea cazuri. Titlurile mărturisesc vocația dimensiunilor vaste, implicit pe aceea, majoră, a imperativelor contemporaneității (*Lumini*, *Zorile*, *Împlinire*, *Peisaj industrial*); chiar noțiunile singulare includ o maximă generalizare (*Pâinea*, *Copacul*, *Intrarea*).

Abstracționismul pictorului, vizibil în dispunerea în pagină (pe registre) sau în ductul liniar, se dizolvă lent dar nu definitiv în culoare. Prezența singulară, în cuplu (cel mai adesea) sau de grup, omul ca personaj, discret stilizat, este inclus într-un stenic dialog cu universul, într-un elan de certă afirmare a condiției umane. Există un patos al afirmării omului, vizibil în alegerea subiectelor, în gestică dar și în dispunerea personajelor în compoziția ansamblului.

Permanentă preferință pentru vast și monumental se repercutează asupra culorii. Colorist rafinat la școala unei îndelungate ucenicii, pictorul conferă cromaticii, în procesul de relevare al ideii, virtuți simbolice. Sobru, coloritul remarcă o deosebită varietate a nuanțării și asociațiilor complementarilor. Gama cromatică (galben, albastru, frecvent cu inserții de brun) este orchestrată sensibil, meticulos și competent. Virtuozitatea stă nu numai în decontarea nuanțelor ci și în armonia de ansamblu – totul sub semnul firescului, exclusă grandilocvența și retorismului. Discreția este la ea acasă. Este în specificul modernității autentice să ataci temele cele mai îndrăznețe cu seriozitatea calmă și măiestria milenar îndătinată cu care abordezi cotidian lucrurile simple. Ion Petrovici este un pictor modern.

(“Flacăra Iașului”, XXXII, nr. 9281, 31.VII.1976, p. 2)

NOTE

1. Expoziția *Ion Petrovici*, Iași, Galeriile de artă *Cupola*, 24.VII.1976.

Scanned with OKEN Scanner

GRIGORE POPOVICI ÎN RETROSPECTIVĂ

Biruind eforturile unei retrospective [1] (există destui colecționari particulari stăpâniți de un ciudat simț al proprietății ce-i împiedică să împrumute, în asemenea ocazii, lucrările achiziționate) Georgeta Podoleanu, organizatoarea expoziției de pictură Grigore Popovici deschisă în sala Victoria, a întrunit cu discernământ critic și avizată competență, dacă nu majoritatea lucrărilor, sigur multe din cele specifice configurației și evoluției artistului. Evident pentru generații de foști elevi ai liceului *C. Negruzzi* (dintre 1936-1961) și studenți ai Facultății de arte plastice (1961-1968) G. Popovici a fost în primul rând *profesorul*. Unii dintre ei i-au urmat artistic după o neuitată, fructuoasă ucenicie. Pentru posteritate expozantul, descins în lumea umbrelor acum un an, va fi însă precumpănitor *pictorul* - artist de o particulară distincție în cadrul celeia ce s-a numit, în consens unanim acceptat, școala ieșeană de pictură.

Elev la Iași al lui O. Băncilă și Gh. Popovici, Vasile Costin și A. D. Atanasiu, J. Cosmovici, pictura expozantului se resimte de pe urma acestei ambianțe de altă dată a Școlii de Belle Arte în care s-a format. Preocuparea pentru portret s-a născut aici în anii studenției în care exersa cu temei, între *temele* propuse, efigiile lui Eminescu și Creangă - pictate ulterior în firidele holului de intrare al liceului *Grigore Ghica* din Dorohoiul interbelic unde între 1929 și 1936 fusese profesor, succedând în aceeași funcție fratelui său mai mare, pictorul Nicolae Popovici-Lespezi [2]. Pictorul avea să persiste în portret, concomitent cu opțiunea din ce în ce mai pronunțată, pentru peisaj. Portretele sale se impun prin capacitatea de investigare a caracteristicului definitoriu al modelului dar mai ales prin sinteza plastică a liniei și culorii în definirea personalității acestuia. Tușe viguros împăstate conferă imaginii volum și soliditate. Sobrietatea expresiei plastice, concentrarea efortului de esențializare a acesteia înlătură anecdoticul sau eventualitatea detaliilor nesemnificative (portretul *Dr. O. Chiriac*). Abordând portretul monumental-omagial ca și genul dificil al frescei (în funcție de anumite comenzi estivale) Gr. Popovici lasă în urmă lucrări nu lipsite de interes. Dacă Al. I. Cuza din holul Universității reproduce cunoscutul *portret de aparat* al stampelor oficiale contemporane domnitorului, Ștefan cel Mare în schimb ne trimite nu la cunoscuta poză istorică de manual a lui Costin Petrescu cum s-ar părea la prima vedere ci la imaginea-sinteză a personajului, relevat la cota marilor valori etice. Brocartul de o solemnitate bizantină a mantiei, celelalte accesorii ale

Scanned with OKEN Scanner

ținutei și cadrului, dar mai ales amplasarea ingenioasă a personajului și tronului pe fondul șirurilor de siluete nimbate ale Cinului frescelor moldovene medievale, realizează un personaj nu atât prin intuițiile psihologiei acestuia cât prin concursul vădit al ambianței, al lumii căreia i se integrează și pe care mai ales o domină relevându-i cu noblețe mesajul.

Evident Gr. Popovici este în primul rând un peisagist. Un autentic sentiment al naturii îl duce spre relevarea spațiilor exterioare eului - confluente și penetrate însă de acesta. Firește reținem mai întâi justețea punerii în pagină a *obiectelor* plastice, componistic judicios și unitar amplasate. Notăm finețea acordului cromatic, dar mai ales acea măiestrie rafinată a eșalonării planurilor, realizate succesiv prin gradarea tonalității culorilor reci sau (și) calde, integrând detaliul imediat în nemărginirea zării...

Imagini ale împrejurimilor Iașului, pe care nu l-a mai părăsit în ultimele cinci decenii ale vieții (*Primăvara la Bucium, Iarna în str. Armeană, Toamnă la Repedea*) - peisajele lui Gr. Popovici stăpânesc artistic vitalitatea frenetică a unei naturi senzoriale, solicitând vizual dar și tactil.

Departe de a fi un neoimpresionist cum a fost etichetat în anii din urmă, datorită dezinvolturei tușei sau aventurilor luminii din lucrările sale, artistul este în realitate un vitalist *om al pământului*, afirmând plenar sănătatea și frumusețea unui sol al cărui fiu i-a fost statornic și în artă. Vădind contrar clasificării pripite amintite, grijă pentru reliefarea volumelor, trăinicia formelor, mirajul luminii nu le-a mai putut dizolva.

Și dacă va fi, cu firească îndreptățire să-l integrăm școlii ieșene de pictură o vom face subliniindu-i nu neapărat lirismul - de altfel sobru (ca și cum școala în chestiune ar fi confiscat exclusiv pentru sine această dimensiune dintotdeauna și de oriunde a operei de artă) - o vom face delimitând această particulară *cumințenie* a culorii (evident nu în sensul ei conformist), această îngemănare de material și spiritual, între materialitatea vegetal-geologică pregnantă și cea suavă, acest echilibru al tuturor aspectelor între compoziție și *temperamentul* culorii, între energiile puternice ale tușei, discret potolite în contextul general al lucrării. Vitalitate, cântec și măsură.

("Cronica", XXIV, nr. 40, 6.X.1989, p. 3)

NOTE

1. Expoziția retrospectivă *Grigore Popovici*, organizată de Muzeul de artă - Iași, la galeriile *Cupola*, deschisă la 20.IX.1989.

2. Concomitent pictorul N. Popovici - Lespezi (1885-1965), fratele său, pictase în același hol al liceului *Gr. Ghica* din Dorohoi - portretele în mărime naturală, ale voievozilor Ștefan cel Mare, Mihai Viteazul, Vasile Lupu și Al. I. Cuza.

Scanned with OKEN Scanner

FLORI PESTE TIMPURI

În contextul unei revitalizări evidente în contemporaneitate a artei tapiseriei, din ce în ce mai prezentă în viața artistică a țării (în expoziții sau asociată decorării monumentale a interioarelor din edificii publice) - fenomen integrabil, după o îndelungată pauză, însăși *resurectiei* genului pe plan european (Lurcat etc.) tapiseriile, de fapt minitapiseriile Gabrielei Lazăr-Moga expuse la Galeriile Fondului plastic - Cluj își descoperă și o altă semnificație - cea a unei superioare valorificări pe planul artei - a unor străvechi și renumite valori etnografice românești. Avem în fată rezultatele unei îndelungate strădanii confluente procesului de educație estetică a elevilor (expozanta este profesoară la Liceul pedagogic "Vasile Lupu" - Iași) implicit a unei susținute documentări în vederea depistării valorilor autentice, pe teren sau în colecțiile Muzeului etnografic - Iași, strădanii în care colaborarea cu muzeografii (între care cercetătoarea etnografă Emilia Pavel) a avut un rol salutar.

Există și lucrări care se revendică tradiției figurative a tapiseriei europene *clasice* - presupunând exigentul carton al desenatorului. Este cazul acelui *Eminescu*, întruchipat printr-un subtil complex de tonuri și semitonuri - toate întrețesute în interferențele unui joc ingenios și totuși atât de firesc al degradeurilor de alburi și griuri brumării ale lânei.

Majoritatea tapiseriilor au ca punct de plecare covorul popular românesc - cea mai constituită categorial dintre textilele populare. Puțin atins de degenerările ulterioare ale artizanatului de factură îndoielnică, el este și cel mai rezistent cronologic. În timp ce pe alte meleaguri au amuțit, vătalele stativelor bat fără răgaz în mai toate satele noastre.

În viziunea Gabrielei Lazăr-Moga minitapiseria devine o artă de sinteză, însușindu-și un câmp ornamental vast, revendicabil nu numai covorului moldovenesc (de la care pornește dar și celui maramureșan, oltenesc, etc.) ci și tuturor țesăturilor noastre precum și ornamenticii celorlalte sectoare ale artei populare românești (crestăturile pe lemn, aplicațiile pe obiecte de piele, decorul polimorf și multicolor al ceramicii, etc.). Evoluează, țesute în urzeala și bătătura de lâneturi colorate, brăduții și pomul vieții, ghindele și motivul păsării, unda apei, bujorul sau crenguțele, roțile, rombul, trandafirul sau coada rândunicii. Peste tot în calitate de cadru - chenar - vrâstele lăicerului din zona Iașilor se însoțesc într-o armonie dictată de respectarea rigorii amplasării elementelor într-un câmp ornamental comun dar și adecvării culorilor (mai precis nuanțele lor) alesăturile iilor, liniile unduioase sau în zigzag ale brâielor și chimirului, ciudate semne de pe furca de tors, brâul alveolar al multisecu-

Scanned with OKEN Scanner

larei ceramici, arabescul sau discul solar de pe stâlpii porților sau de pe jilțurilor voievozilor de altă dată. Unele dintre aceste elemente coboară prin semnificații la străvechi obârșii ale strămoșilor-daci (brăduții ca reminescențe ale dendrolatriei, discul solar etc.), altele marchează popasuri și interferențe ale civilizațiilor orientale (pomul vieții, porumbița, etc.). Devenite *semne* plastice, unele își descoperă fără oprelişti sensul lor originar, altele și l-au pierdut prin prea deasă utilizare sau tardivă reluare după secole de neîntrebuințare; și într-un caz și în altul ele procură revelația runelor misterioase ale unei milenar - stratificate civilizații, nu mai puțin capacitatea vădită de asimilare și interpretare a artei noastre populare - reflexe în timp a însăși vocației integratoare a culturii românești.

Uneori unul dintre elementele ornamentale se detașează distinct devenind nucleu principal al unei compoziții. Este cazul imaginii întruchipând pe firele urzelii silueta cu crengi și frunze, maestru stilizate, a *Pomului vieții*. Pe una din ramuri - o porumbiță - simbol al sufletului... Aceeași viziune integratoare asociază rombul, delimitând solul, ghinda germinației și fertilității, stilizările vegetale, brâul alveolar sau roata - toate încadrate de succesiunea ritmic-nuanțată a vârstelor lăicerului moldovenesc.

Expresă, dorința revitalizării unor aspecte ale zestrei noastre spirituale se constituie într-un dialog permanent între valorile acesteia și efortul de a găsi soluții adecvate receptării și însușirii lor actuale. Fie și numai contemplând stratificările spirituale sedimentate în aceste țesături, sentimentul timpului apare ca ceva firesc, marcat dealtfel episodic de titlurile unor lucrări (*Din trecut în prezent, Ferestre pentru viitor, Flori peste timpuri*).

Stăpânind un limbaj aparte și pe deplin constituit, tapiseriile expuse au tangențe vizibile cu o artă vecină - pictura. Întâlnind aceeași aspirație spre claritate, echilibrul în compoziție, măsură și ritm - dar mai presus de toate preocuparea vizibilă de a armoniza culorile; nu atât energiile lor integrale cât nuanțele acestora. Succesiunile în adâncime ale vrâstelor lăicerului devin pretexte pentru a eșalona uimitoare, infinitezimale degradeuri de tonuri reeditând cu măiestrie și discreție însăși vocația culorilor stinse ale vechii noastre arte populare.

Având statutul operei de artă individuale ele nu pot fi judecate decât în contextul unui anumit ambient. Relaxând sau înviorând privirile, agrementând însăși spațiul existenței noastre, minitapiseriile expozantei satisfac acea nevoie de intimitate a cadrului nostru domestic, fără a face corp comun cu intimitatea dulceagă a artizanatului. Ele configurează, pe nesimțite, acel inefabil concept *de acasă* - indispensabil vieții cotidiene. Artă de ambient dar și artă de sine stătătoare, tapiseriile Gabrielei Moga-Lazăr restituie, după ani de căutări, într-o sinteză remarcabilă, câteva din semnificațiile originare ale valorilor textilelor noastre populare.

("Steaua, XXXV (1984), nr. 8, p. 63)

NOTE

1. Gabriel Lazăr Moga: Expoziție de tapiserie, deschisă în cadrul Galeriilor fondului plastic - Cluj, la 6.III.1984.

Scanned with OKEN Scanner

MARIA MĂNUCĂ - ÎN CĂUTAREA SPAȚIULUI ȘI TIMPULUI SACRU

La capătul a 15 expoziții personale (dintre care una în Olanda în 1990 și alta la Ierusalim – Israel – în 1993) dar și a numeroase participări la expoziții de grup și colective, Maria Mănucă se prezintă publicului ca un artist temeinic format, verificat în realizări autentice, cu vocația certă și mărturisită a unei picturi de idei. Pasionat implicată în experiențele profesiei sale, dr. Maria Mănucă practică și pictura, în ceasuri de răgaz, ceasuri lungi și târzii de veghi intelectuale... Autoexigentă, mânuirea penelului este concomitentă unor neîntrerupte călătorii livrești. Cititoare cu creionul și caietul în mână – actul lecturii devenind el însuși o adevărată aventură spirituală – artista expozantă este unul dintre cei mai citiți artiști ai orașului; lectura, pictura și profesia medicală – iată o triadă care o implică constant și existențial.

Realizată plenar în portret, peisaj sau compoziții, Maria Mănucă evoluează în mod distinct spre o pictură de idei. Natura *moartă* sau *statică* – gen mai reluat de pictoriță în ultimii ani – contrazice flagrant denumirea inițială și comună a genului, cu atât mai mult cu cât ea a devenit un pretext pentru abordarea pasionată a unui univers nu o dată frământat – gândit, dar cel mai adesea trăit. O compoziție cu oale și ulcele ingenios orchestrate compozițional pe un ștergar de țară, departe de a *prinde* un colț de rusticitate pitorească, realizează un sondaj miraculos într-o străveche îndeletnicire – milenar document de civilizație tradițional – autohtonă. Senzoriale prin energiile lor vizual - tactile, culorile includ mai degrabă zbuciumul gândirii decât echivalentul unei senzualități cromatice. O icoană cu un prosop de borangic, de o falnică rusticitate, luminată de pâlpâirile, ce străbat misterios în întuneric, ale unei candele, devine o emblematică triadă – document de suflet și de multiseculară simțire românească a credinței strămoșești.

În ciuda unui registru plurisenzorial, chiar frenetic, de valori vizual – tactile, de fastuos – festive roșuri sau miraculoase oranjuri cu suprapuneri de brunuri, nu avem în față echivalentul culorii – senzualitate, ci mai degrabă cel al culorii – gândire. O natură așa-zis statică implică ea însăși dilema, naște întrebarea sau chiar situația conflictuală a ideilor afrontate. Astfel se recomandă cele mai multe lucrări din expoziția *Lumină din lumină* deschisă în prestigioasa Sală gotică a Trei Ierarhilor [1].

Departe de a fi ilustrative, siluetele de biserici stau sub semnul deliberat al simbolizării. În tonuri dominate de albastru, *Voronețul* devine un spațiu de legendă,

Scanned with OKEN Scanner

o navă a spiritului. O altă navă, de astă dată în tensionate tonuri de roșu, capătă vibrații și rezonanțe dramatice. În structurile ei întrezărim siluetele Anei și meșterului Manole – afirmare a condiției tragice a jertfei creatorului de artă.

Forța evocării ca și modalitatea retrospectivă devin distincte. Firide de biserici cu candele marcate de timp, lespezi tocite de pașii de veacuri ai închinătorilor, pâlpâiri de lumini sfâșiind semiobscuritatea boltilor – toate trădează o lume de dincolo – omniprezentă și totuși aproape imposibil de conturat în realitatea ei concretă. Este *lumea spațiului și timpului sacru*, lucru pe care ni-l restituie pictura Mariei Mănucă. O icoană în culori pâclite de vreme, îndumnezeită de harul sfințirii, de osârdia artistului ce i-a dat chip, ca si de rugile fierbinți ale veacurilor de rugători, icoană încununată cu un falnic prosop de borangic în nuanțe de aur șters, desemnează, în lumina tremurătoare a candelei de dedesubt, un plastic topos sacru al Ortodoxiei – reper esențial al spiritualității noastre.

Pe altă parte aceeași aderență la toposul amintit o întâlnim în lucrările inspirate din pelerinajul făcut la Ierusalim. Pe parcurs, zilele în care, nu a vizitat ci a *trăit* locurile legate de pildele, minunile și patimile Mântuitorului i-au inspirat alte noi lucrări dar și o sensibilă mutație spirituală. A fost o experiență unică în care artista a avut revelația timpului și spațiului sacru, succedând astfel pe acela, mai vechi, al spațiului de istorie și civilizație.

Nu este vorba de spațiul și timpul matematizat, impunând în artă studiul perspectivei, iar în cotidian ceasul cronometru, ci altele imateriale dar fundamentale în sensibilitatea noastră – este timpul și spațiul amintirii, mărturisirii, dar și al trăirii. Este spațiul în care obiectele îndelung folosite poartă pecetea celor ce au trăit și le-au mânuit. Oalele de lut ars, unelte ale gospodăriei, prosoape de borangic în tonalități undelemnii, icoane șterse de timp – toate devin crâmpeiele unei epopei fără nume dar nu mai puțin eroice decât acelea ale marilor înclestări. Sunt locuri zilnice, tenace și îndârjite osârdii, de înălțări, dar și de dureroase prăbușiri. Sunt locuri legate și de viața Mântuitorului, podișuri pietroase și coline sfinte, azi încununate de farmecul și măreția locașelor de cult.

Distinct dar confluent, timpul – eroul cel mare și anonim – încifrează trăirile aprinse sau îndelung mocnite de vieți succesive perindate. Există un timp pe care artista l-a surprins și în expozițiile anterioare, în luciul milenar al ceramicii de Cucuteni, în mai toate uneltele și obiectele roase de uzul a câtorva generații; ulterior l-a reperat, mai cu seamă în icoanele locurilor sfințite de rugăciuni.

Timp sacru – timp al traiectoriilor luminii... Arcade magnifice de biserici ridicate în slăvi de cruciații râvnitori spre locurile *Sfântului Mormânt*, cărări aride pe dealuri de semideșert sfințite odinioară de pașii Apostolilor și Sfinților Părinți – toate consacră dintotdeauna un spațiu și un timp al credinței.

Icoane străvechi, luminând în luciri de aur vechi din nimburile sfinților, candele veșnic aprinse, de pomenire dar și de nestrămutată credință. Siluete de lăcașuri religioase – adevăratele corăbii ale spiritului printre vicisitudinile unui neam de prea multe ori năpăstuit de istorie...

Scanned with OKEN Scanner

Prin ferestre țâșnesc lumini de vecernii sau denii, sunt lumini de asfințit, ale unei lumi neterminate, încă în așteptarea alteia ce n-a prins încă conturul certitudinii. Un semiîntuneric în care irupe misterul... Nu mai distingem obstacolele familiare ale cadrului imediat, de prim plan, ci instituim un altul, metafizic, iminent acestuia, ducând departe, spre zonele de necuprins ale Dumnezeirii... Prin arta sa, Maria Mănucă delimitează o conștiință lucidă, permanent pătrunsă de chemările *Înaltului.*

("Independentul", III, nr. 589, 19.V.1997, p. 16)

NOTE

1. Expoziția de pictură *Lumină din lumină* în Sala gotică a mănăstirii *Trei Ierarhi*, 30.IV.1997.

Scanned with OKEN Scanner

ARTA NAIVĂ - VALORI ŞI SEMNIFICAŢII

Privită condescendent şi acceptată ocazional, ca o bizară originalitate, de extravaganţi sau capricioşi cunoscători în ale artei, arta naivă era considerată la noi, până acum 4-5 decenii, arta celor care nu au învăţat (în şcoli speciale) să picteze. Fenomenul este contrariant dacă ne gândim că în alte ţări europene, între care şi Iugoslavia vecină, această artă este remarcată cu mult mai înainte, provocând polemici şi manifestări expoziţionale.

Evident, suntem acum în cu totul altă situaţie, argumentul peremptoriu fiind însăşi expoziţia deschisă în sala *Victoria* [1]. Expoziţia beneficiază de un număr mare de participanţi, reprezentând întreg arealul geografico-spiritual al artei naive, mai toate regiunile ţării, inclusiv românii din Republica Moldova. Este păcat că din motive care le-au rămas necunoscute până şi organizatorilor, nu au fost prezenţi la această prestigioasă manifestare, artiştii naivi din vestitul centru Uzdin - Iugoslavia. Participarea lor, confirmată în câteva rânduri, a rămas un deziderat.

Excelenta organizare a celei de a cincea ediţii a expoziţiei naţionale de artă naivă se datorează Centrului Judeţean al Creaţiei Populare şi evident Inspectoratului Judeţean Pentru Cultură Iaşi, sub auspiciile cărora este aşezată această manifestare culturală de referinţă.

Expoziţia prezintă o selecţie reuşită a celor mai reprezentative nume ale artei naive din ţară, dar şi în cadrul lucrărilor fiecărui participant. Sunt surprinse caracteristicile generale ale genului, dar şi particularităţile pe care le relevă expozanţii. Un catalog apărut în excelente condiţii grafice completează ţinuta îngrijită a expoziţiei.

Operând selectiv - cu perspicacitatea şi autoritatea specialistului avizat în problemele originii şi tradiţiilor acestei arte, ca şi asupra perspectivelor ei, - directorul Centrului, dr. Ion H. Ciubotaru a realizat o imagine completă a principalelor orientări şi tendinţe ale reprezentanţilor artei naive din România. În avantajul relevării spiritualităţii noastre şi pe alte meridiane ale lumii, această imagine-expoziţie ar trebui itinerată şi dincolo de hotarele ţării care a zămislit-o.

Evoluează succesiv întreg universul artei naive, cel ştiut tradiţional, dar şi un altul, mai nou, survenit în urma mutaţiilor înregistrate în ultimele două decenii. Participi la feeria datinilor şi obiceiurilor prilejuite de sărbătorile străbune. Evoluează jocuri, colinde şi rituri străvechi, încerci emoţia ciocnitului ouălor roşii de Paşti. Este lumea Aurorei Năforniţă, a lui Gheorghe Ciobanu şi Paul Robu (Iaşi),

Scanned with OKEN Scanner

a Anutei Tite (Maramureș), M. Cojocaru (Galați), a Cameliei Ciobanu și a lui Mihail Vintilă (Caraș-Severin).

Trăiești universul petrecerilor de familie sau cele ale satului cu sentimentul desferecării de un cotidian obositor, convențional-artificial, al evadării în firescul unei lumi fără prejudecăți. Este o lume a unui timp și a unui spațiu (pierdut pentru mulți dintre noi) după care tânjim nostalgic, cu sentimentul ambiguu că ne este încă consubstanțial. Este lumea în care cuvintele nu și-au pierdut semnificațiile lor inițiale, o lume căutată de cei obosiți și cei dezabuzați sau suprasaturați de convențiile civilizației și ale artei, cei care au pierdut sentimentul plenar al bucuriilor simple, al emoțiilor sincere și necontrafăcute sau sentimentul de neexplicat al sfintelor taine; este lumea pustiiților cuprinși iremediabil de dorul mântuirii.

Este o ipostază a artei naive, dar nu singura ei față. Rareori, pradă melancoliei, artistul naiv nu este un nostalgic. El surprinde - cu un ager simț al observației, dar și al umorului - noile mutații ale timpului, așa cum apar ele în satul tradițional, deopotrivă prin cei plecați, dar și prin cei (re)întorși. Litaniei dezrădăcinării din arta cultă îi ia locul o greu disimulată, moromețiană, ironie. Cadrului rustic, frecvent dacă nu exclusiv mai înainte în arealul tematic al artei naive, îi ia locul tot mai stăruitor periferia urbană, chiar mediul citadin.

De altfel, arta naivă circumscrie mai degrabă o viziune și mai puțin o arie tematică. Dominante altădată, narativismul, voluptatea de a povesti, ca și aceea, tipic rustică, a enumerării, cedau locul eforturilor îndreptate spre alegorizarea realității sau simbolul ei. Ca orice artă care se respectă, arta naivă părăsește nu o dată subiectele tradiționale, prea legate de cotidianul efemer, în favoarea altor teme resimțite ca majore: *Românul încă doarme, Toți suntem în pom* (Nicolae Burcă - Pitești), *Rugăciune* (Gheorghe Ciobanu - Iași), *Țara arde și baba se piaptănă* (Paula Iacob - Vaslui). Artistul naiv își părăsește nu o dată habitudinile, pasiunile de moment pentru a fi *la zi*. Conștiința civică este o realitate, angajările într-o atitudine sau alta - elocvente. Microcosmosul de altădată al satului sau casei coexistă cu problemele considerate mai grave sau se substituie acestora sub semnul imperativelor sau dominantelor sociale ori individuale. Aluziile critice, referințele la unele evenimente la ordinea zilei devin bătătoare la ochi.

Registrul imagistic câștigă în varietate, limbajul artistic se îmbogățește și definește autonom. El presupune dominante colective, comune celor mai mulți dintre reprezentanții artei naive sau vizibil individuale. Sunt lucrări care impun un stil; aparțin de regulă acelor artiști cu o îndelungată activitate și participări frecvente la expoziții. Unică între colegii ei se dovedește Aurora Năforniță, prin vivacitatea și dinamismul scenelor, amestecul de umor și ingenuitate. Plurivalentă, capabilă de a se manifesta pe mai multe registre, se realizează în portret și în compoziție. Suntem în fața unei autentice profesioniste în cadrul viziunii și registrului ei tematic. Nu ni-l putem imagina pe Gheorghe Ciobanu în afara aurei de mister a lucrărilor sale, sub semnul căreia evoluează oameni, isprăvi și datini. Nu este un mister al deformărilor și asocierilor stranii, specifice unei abordări naive a acestuia, ci unul imanent

Scanned with OKEN Scanner

obiectelor, ambianței și relațiilor între acestea. Stilul, ca mod de manifestare a individualității creatoare, și-a pus cu certitudine pecetea asupra cromaticii Paulei Iacob sau lucrărilor lui Vitalie Pastuh (Republica Moldova).

Practic, pentru cei mai înzestrați dintre artiști, care și-au delimitat o cromatică, tehnici și viziuni proprii, arta naivă a devenit un punct de plecare. Ei vor rămâne în cadrul breslei, împlinindu-și eforturile spre performanțe (cum unii din expozanți au și făcut-o) sau vor evolua spre o artă profund individuală, abandonând ambianța artistică în care au debutat.

Toate relevă faptul că arta naivă, ca parte integrantă a artei de oriunde și dintotdeauna, cu limbajul și finalitățile artistice proprii este o artă autonomă, cu șanse certe de perspective și perenitate. În acest apel ecologic, specific condiției omului zilelor noastre, spre recâștigarea valorilor etico-estetice originare, pierdute sau denaturate, avem nevoie de arta naivă așa cum avem nevoie de candoare și ingenuitate, de sinceritate și de elevație morală, de amintirile curate ale copilăriei sau de cele, mai vechi, ale străbunilor neuitați.

(“Cronica”, XXXI, aprilie - mai 1996, p. 7)

NOTE

1. Al V-lea *Salon de artă naivă*, deschis la 26.IV.1996, în sala Victoria (Iași).

Scanned with OKEN Scanner

ACREMIS - POVESTEA UNEI SOCIETĂȚI RECENTE

Ca și în cazul altor societăți, ACREMIS (Asociația pentru conservarea și reevaluarea estetică a monumentelor istorice și a siturilor) și-a început activitatea înainte de a fi fost înființată. Înainte de a i se fi acordat statutul de persoană juridică (hotărârea judecătorească nr.28 din 15.03.1993) societatea, botezată cu actualul nume de președintele ei în funcțiune la ședința din 8.10.1992, și-a început activitatea mai dinainte - încă din toamna anului 1991 - când ziarul "Opinia" (la 1 februarie) a publicat un impresionant apel al Primăriei ieșene vizând ocrotirea monumentelor cimitirului *Eternitate*. Începutul a fost constituit de acțiunile de restaurare la *Eternitate* a monumentului funerar al filantropului patriot Vasile Adamache, ca și acelea de identificare a mormântului - pierdut între timp - al fostului primar Scarlat Pastia, care prin 1867 și-a donat moșia de la marginea orașului pentru terenul viitorului cimitir, și căruia o posteritate ingrată nu-i mai recunoaște nici cei doi metri reglementari de pământ - mormântul ctitorului fără urmași fiind în zilele noastre vândut... A urmat apoi dezvelirea monumentelor I. Creangă și Gh. Asachi din curtea bisericii *Sfinții 40 de Mucenici* (la 20.06.1993) anticipate de deschiderea, la 30.12.1989, a micro-muzeului dedicat marelui povestitor din tinda acestui lăcaș de cult (societatea ACREMIS a activat după cum se vede, cu discreția impusă de realitatea de atunci, înainte de a fi înființată...); succesiv s-au dezvelit și alte plăci omagiind pe Ion Inculet - la 1.05.1993, Veronica Micle - la 17.09.1993, Tudor Vladimirescu - august 1995, sau aceea pusă pe zidul vechii uzine a Teatrului Național - 26.11.1994. Muzeografii Olga și Liviu Rusu de la Muzeul Literaturii Române au restaurat, scoțându-le din negura uitării, peste 14 morminte de scriitori... Gh. Ostap și alții identificau și dispuneau restaurarea locurilor de veci ale colonelului Gh. Langa, istoricului P. Râșcanu, colonelului Constantin Creangă - fiul scriitorului... Încă din toamna anului 1993 a fost repus în circuitul cultural, memorialistic și turistic monumentul Diviziei a II-a de cavalerie... Ca o încununare a tuturor acestor activități, apare în vara anului trecut volumul consacrat cimitirului *Eternitatea* - monografie exhaustivă, incluzând peste 900 de personalități - prima lucrare de acest gen din țara noastră.

Cu ocazia împlinirii, la 16.06.1995, a 160 de ani de la înființarea Academiei Mihăilene, ieșenii au avut ocazia să asiste, în spațiul dintre cinema Victoria și blocul Tarom, la dezvelirea memorialului acestei prime instituții moderne de învățământ superior din Iași. Era întreitul omagiu pe care Iașul îl aducea, prin societatea noastră, școlii românești (numele profesorilor din cele trei provincii românești erau gravate pe

Scanned with OKEN Scanner

piatră), ctitorilor - Gh. Asachi și Mihail Sturza (un frumos altorelief al acestuia a fost realizat de sculptorul Constantin Crengăniș), nu mai puțin edificiului demolat nejustificat în 1965.

Cel mai important dintre proiectele de restaurare ale monumentelor distruse după 1944 - în prezent, în curs de realizare - este statuia Unirii - realizare și dar făcut Iașului făcut de prințesa-artistă Olga Sturdza, inaugurată la 23 mai 1927 pe locul în care, după distrugerea ei organizată din 1947, se va muta, în 1957 - pentru a se șterge urmele evidente ale vandalismului - monumentul lui M. Eminescu - fost în fața Universității. Prin cele trei femei, alegorizând Basarabia, Bucovina și Ardealul ce-și îmbrățișează patria mamă regăsită, se simboliza însăși împlinirea visului pătimirii noastre - triumf al bucuriei peste veacuri de suferință - Unirea. Macheta în mărime naturală, realizată pe baza unei riguroase documentări, restituie statuia originară, înnobilată de discretele retușuri ale unui sculptor - tânăr și de talent - Constantin Crengăniș.

Evident, mai numeroase, chiar spectaculoase, sunt proiectele propuse: restaurarea statuii lui Titu Maiorescu, dată la topit în 1950, ridicarea statuii lui N. Iorga (în fața Universității), a ecvestrei lui Mihai Viteazul (la Copou), a statuii lui Dimitrie Anghel (din Centrul Civic), plăci, numeroase plăci readucând în memorie nume mari, dar cvasiuitate de memoria colectivă.

Ne-au ajutat sponsorii: prințul D. Sturdza (pentru memorialul Academiei Mihăilene), Comunitatea elenă Iași, familia A. Udrea (București), RATC și alte instituții; se cuvine să mulțumim în primul rând Primăriei orașului, respectiv primarului C. Simirad și ing. R. Onofrei, în activitățile căreia ACREMIS își integrează acțiunile. Primăria a sponsorizat integral statuia Unirii, fiind prezentă, eficient, în materializarea tuturor proiectelor societății. ACREMIS - societate neguvernamentală și nonprofit - coexistă în paralel cu alte societăți similare ca profil (*Comisia monumentelor istorice* etc.), dar nu li se substituie nici suprapune tautologic - ea colaborează...

Dar ACREMIS va fi în măsura în care, în contextul noilor realități de după revoluție, noii factori economici (particulari, noile întreprinderi, etc.) vor înțelege să-și lege numele de finanțarea unui bust, de o placă memorială sau o manifestare culturală, menită să integreze Iașul ambianței sale dintotdeauna - de *oraș al culturii* și *oraș al Unirii*.

Trecând la fapte, aceștia vor proba nu numai un act de elevat civism, dar se vor înveșnici și ei într-o deloc anonimă posteritate. Să sperăm întru acesta, neuitând că emblema posibilă a Iașului a fost și este *Biruit-au gândul*...

("Monitorul", VI, nr. 150, 27.VI.1996, p. 6)

Scanned with OKEN Scanner

INTERFERENȚE CULTURAL - ECLESIASTICE

Un eveniment însolit în viața culturală și eclesiastică a Iașului l-a constituit ceremonia din 20 iunie 1993, la biserica *Sfinții 40 de mucenici* de pe Copou în cadrul căreia s-a reabilitat și cinstit memoria lui Creangă ca om al bisericii - manifestare în care s-a statornicit și cel de al doilea hram (*Duminica tuturor sfinților români*), s-a sfințit și modificat pridvorul realizat în stil național, amenajat ca memorial închinat marelui scriitor I. Creangă, fost diacon aici, după hirotonirea sa la 26.II.1859 și până în martie 1863, s-a binecuvântat, în curtea bisericii, pe locul vechiului cimitir, desființat în urmă cu un secol, monumentul funerar închinat memoriei enoriașilor de cinste, de altădată, ai acestei parohii precum și cele două busturi de marmoră (sculptor Const. Crengăniș) ale lui I. Creangă și Gh. Asachi. Recompensând străduințele neobosite pentru finalizarea acestor nobile acțiuni - preotul paroh Ioan Rusu de la *Sfinții 40 de mucenici* i s-a conferit titlul de pr. econom-stavrofor. Manifestările s-au bucurat de înaltul patronaj spiritual și participarea directă a I. P. S. Daniel - Mitropolit al Moldovei și Bucovinei și P. S. Calinic, Episcop al Iașilor, de un ales sobor de preoți, de corul studenților teologi, de sprijinul societății ACREMIS (președinte prof. dr. Gh. Macarie) și al Muzeului de literatură (poetul Lucian Vasiliu, prof. D. Vacariu, prof. C. Parascan, prof. Olga și Liviu Rusu).

Restaurarea pridvorului a avut în vedere transformarea unei încăperi modeste și șterse în care, artistic, doar icoană a Maicii Domnului, pictată spre sfârșitul veacului trecut de C. D. Stahi trezea interesul, într-un interior național realizat ca prim spațiu de reculegere înainte de pronaos dar și ca *memorial I. Creangă.* Este un interior la care au lucrat între 1992-1993 meșterii T. Mironovici și T. Agop și a sculptat Const. Crengăniș, absolvent al Facultății de sculptură sub îndrumarea pr. Ioan Rusu și a prof. dr. Gh. Macarie - consilier artistic care a conceput schița interiorului și selectarea ornamenticii de sorginte etnografică, națională. Dulapul cu vitrine - memorial (proiectat de arh. Nacu) prelucrează ca spațiu de depozitare-etalare, tradiționalul-blidar din zona etnografică nemțeană cu ornamente de pe jilțurile epocii lui Petru Rareș. Dominate de primul bust în ipostază de diacon al lui Ion Creangă (1989 - sculptor Aurel Panaite) vitrinele reunesc evanghelii ferecate în argint, potire și alte cărți și obiecte de cult folosite cu certitudine de diaconul viitor scriitor, fotografii și fotocopii completând minuțios un aspect mai puțin cunoscut - activitatea sa de slujitor a altarului, în bisericile Iașului. Hotele lumânărilor, funcționale dar dizgrațios-estetice au fost mascate de machetele miniaturale ale unor case de lemn imaginate

Scanned with OKEN Scanner

după prototipul lor tradițional țărănesc. Deasupra, policandrul de lemn, reactualizează un model românesc din sec. al XVII-lea, încastrând în structura sa pe laturile circular-poligonale cele 12 semne zodiacale, măiestru sculptate de același sculptor, într-o originală românească interpretare. Fața dinspre pridvor a ușii accedând în pronaos a fost sculptată cu o ornamentică adecvată artei noastre populare iar cealaltă prelucrează un rinsou specific sec. XVII-XVIII în consonanță cu dominanta stilistică a spațiului cultic dată de iconostasul acestuia. Memorialul Creangă a fost pus sub patronajul Muzeului de literatură Iași. Pridvorul - nou amenajat - devine astfel un exemplu de ținută artistică pentru bisericile noastre care sub pretextul restaurării și cu mulți bani își procopsesc în actualitate zestre mobilierului interior cu strane etc. sculptate în spiritul unui perfect gust kitsch - pe linia unui baroc migălit de mahala...

Deoparte și de alta a unui monument funerar având la temelie osemintele unora din talentații membri ai familiei Gh. Asachi, ale primului nostru pictor modern Eustație Altini sau ale fam. poetului Alexandru Hrisoverghi s-au inaugurat busturile sculptate de Const. Crengăniș ale lui Ion Creangă și Gh. Asachi. După binecuvântarea lor de către I. P. S. Daniel și suita sa, au vorbit la inaugurarea prof. D. Vacariu și prof. dr. Gh. Macarie. S-a dezvelit astfel unul din cele mai artistic realizate busturi ale lui Creangă ; cu atât mai mult cu cât, spre deosebire de abordarea chipului lui Eminescu în sculptura românească în care s-au întrecut de un secol cam 40 de sculptori între care avem 8-9 efigii de mare valoare semnate de I. Georgescu, O. Han, D. Paciurea, C. Medrea, Gh. Anghel, O. Maitec etc., Creangă în schimb a fost abordat de iluștri sau mai puțin iluștri necunoscuți între care busturile ieșene ale scriitorului semnate de R. Hette și C. Dimitriu - Bârlad coboară la limita mediocrității figurative. Ca și bustul lui Gh. Asachi, bustul autorului *Amintirilor din copilărie* se realizează la interferența echilibrată a exigențelor sculpturii clasice cu soluțiile unui limbaj sculptural modern.

Centrală între aceste manifestări - corolare - s-a trecut la anularea nedreptei sentințe nr. 1885 din 5.XI.1872 a Consistoriului (Dicasteriei) Mitropoliei din Iași care hotăra, sub semnătura mitropolitului de atunci Calinic Miclescu, destituirea diaconului I. Creangă și scoaterea lui din rândurile clerului, sentință discutabilă, chiar nedreaptă luată de ierarhii de atunci, la răscruce de vremuri când însăși biserica trecea printr-o criză spirituală. Restabilind situația, cu sentimentul unei reparații morale postume și recuperări spirituale, actul emis de cancelaria mitropolitană semnat de Daniel, mitropolitul Moldovei și Bucovinei, a fost făcut public prin lectura sa în biserică, imediat după oficierea sfintei liturghii în aceeași zi de 20 iunie.

A fost, în ciuda unor nedumeriri sau surprinderi, un act necesar realizat într-un context care reunea prin participarea la acest eveniment, în afara forurilor eclesiastice, reprezentanți ai Uniunii Scriitorilor, Universității, ai Muzeului literaturii române și ai altor instituții de cultură ale Iașului. Dincolo de anecdotica deseori picant-exagerată - mai mult sau mai puțin literară - s-a clarificat imaginea, întrezărită de altfel de G. Călinescu, a unui Creangă aparținând firesc credinței strămoșești - ortodoxe, un bun și curat slujitor al altarului acesteia, cum consemna ancheta înainte de 1915 a

Scanned with OKEN Scanner

teologului și folcloristului D. Furtună în cadrul foștilor săi colegi - clerici ai scriitorului care mai supraviețuiseră - om de o mare probitate morală și sinceritate care dinainte de 1872, între cele două orientări profesionale pe care le va avea, a trebuit să se limiteze la una, pentru care a avut mai mult timp și mai multă chemare...

De acum înainte părintele I. Rusu ctitorul, împreună cu ceilalți amintiți, al acelor înfăptuiri de la biserica *Sfinții 40 de mucenici* a statornicit în ultima zi a lui decembrie 1989, după terminarea, de o lună a memorialului închinat diaconului și scriitorului, *ca zi de pomenirea a sa* - ultima zi a anului. Ceremonia a fost repetată la 2 ianuarie 1990 la mormântul scriitorului; s-a reluat astfel impresionant după aproape jumătate de veac, o veche tradiție la care s-au asociat atunci muzeograful C. Parascan de la *Bojdeuca lui Ion Creangă*, prof. Lira Grecu și subsemnatul. De acum înainte, la proscomidia bisericii în care a slujit Ion Creangă va fi pomenit între ceilalți slujitori ai acesteia sub numele de atunci - *diaconul Ioan cu întreg neamul său cel adormit* .

("Cronica", XXVIII, nr. 18, 15-30.IX.1993, p. 12)

Scanned with OKEN Scanner

SLUJITOR AL ALTARULUI DAR ȘI AL CULTURII STRĂBUNILOR SĂI

Fiu al Țării de Sus a Moldovei, moștenind din părinți dragostea de glie a alor săi - truditori la coarnele plugului - și încrederea nestrămutată în credința și legea străbună hărăzit - prin monahismul la vârstă fragedă - slujirii integrale a acestora, Prea Fericitul Teoctist - fostul mitropolit al Moldovei și actualul Patriarh al României, poate face - la cei 80 de ani de viață ce includ 60 de ani de călugărie și 50 de preoție (între care 45 de ani de când este arhiereu al Bisericii Ortodoxe Române) - un impresionant bilanț al înfăptuirilor, care-l adaugă întâistătătorilor din veac ai bisericii noastre - un Iacov Putneanu, un Dosoftei sau Iosif Naniescu - deopotrivă slujitori ai altarului dar și ai culturii neamului lor.

Ca mitropolit al Moldovei și apoi patriarh al României, Prea Fericitul Teoctist a înțeles într-o perioadă când timpul și-a ieșit din matca lui firească, evoluând frecvent sub zodia nedreaptă a haosului organizat să mențină o anumită ordine în biserică și să ferească de distrugere bogata zestre, valorile moral-religioase, concomitent istorice și artistice ale ctitoriilor voievozilor de demult; o acțiune căreia i s-a dăruit permanent și tenace făcând tot ce atunci se putea face uneori și imposibilul. Dacă am face, un inventar al tuturor edificiilor religioase - restaurate sau ridicate din temelii în timpul păstoririi sale, dacă s-ar putea evalua tipăriturile ieșite de sub teascurile tipografiilor religioase de la Mănăstirea Neamțului sau de la București, sprijinul pe care l-a dat învățatului teologic de toate gradele într-o perioadă când acesta era premeditat limitat și privit cu o neascunsă ostilitate - atunci, ostenelile îndelungate ale Prea Fericirii Sale și-ar recăpăta, în fața contemporanilor, adevăratele ei dimensiuni...

Restaurarea dintre anii 1981-1988 a complexului monahal a mănăstirii Putna cea pe care Eminescu o numea *Ierusalimul neamului românesc* a rămas ca un model al activităților de restaurare. S-a repus în valoare nu numai biserica și magnifica colecție muzeală dar practic s-a reconstituit grație unor arhitecți de talent întreaga ambianță dominată acum de edificiul central al locașului de cult dar și de palatul domnesc - fericită replică actuală a vechii reședințe domnești a lui Ștefan cel Mare, pe temeliile căreia acesta a fost ridicat.

O izbândă este și restaurarea valoroasă a Mitropoliei - monument remarcabil din 1839 al stilului neoclasic dar mai ales cea a bisericii *Sf. Gheorghe* (Mitropolia veche) de alături...

Scanned with OKEN Scanner

Deschizându-i pridvorul, eliminându-i adaosurile inutile care i-au răstălmăcit configurația inițială, biserica a apărut, după terminarea lucrărilor, în grația ei originală, întruchipând la 1760 acel epigonic și agonic baroc constantinopolitan în care a fost conceput; se dezvăluia autenticitatea unui monument dar și identitatea unui stil de mult uitat în analele arhitecturii noastre... S-ar putea adăuga la acestea lucrările de conservare a ctitoriei lui Bogdan Vodă de la Rădăuți, a fostei Mitropolii (*Sf. Gheorghe*) din sec. XVI de la Suceava, restaurările de la *Sf. Sava*, *Bărboi*, *Dobrovăț*, *Galata* - unele din ele (*Bârnova*, *Frumoasa*, *Hlincea* - în curs). Este greu să enumerăm numeroasele biserici ridicate (uneori cu risc - fără aprobare) prin satele Moldovei; satul în viziunea Prea Fericirii Sale (pământul, mama, *sfântul preot de la țară*...) devenea un izvor al permanențelor spirituale și un factor de rezistență națională... Numai în dificilul an 1986 se încheiau lucrările la 49 de biserici și 30 case parohiale [1]...

Dincolo de acest inventar (grăbit și incomplet)al acestor înfăptuiri, mi-aș aminti un alt fapt (mai mic, aparent nesemnificativ) dar implicat experienței personale - fapt ce mi-a dezvăluit una din constantele ostenelilor de-o viață ale Prea Fericitului Teoctist - cea de slujitor deopotrivă al altarului dar și al culturii românești.

Era prin 1981. Reușisem, după numeroase intervenții și prin bunăvoința unui redactor de la Editura *Minerva* să editez (în sfârșit) opera de folclorist a preotului iconom Dumitru Furtună (1890-1965) - cea de istoriograf rămânea ca și necunoscută, iar despre cea de teolog nu putea fi vorba în condițiile de atunci. O făcusem cu sentimentul împlinirii unei datorii; era datoria față de cărturarul - teolog care scrisese în orașul meu peste 25 de volume și peste 500 de articole și studii, care se jertfise pentru luminarea semenilor săi din Dorohoi, permanentul său apostolat.

Era datoria față de vecinul meu de stradă, față de bătrânul sleit de putere și aproape orb, căruia statul *democrat popular* îi tăiase și pensia (după o activitate de 26 de ani de preoție și 33 de profesorat la mai toate școlile orașului). Voiam, la 15 ani de la moartea lui, preocupat de reînvierea interesului pentru opera sa, să-i eternizez memoria printr-o placă comemorativă, de marmoră, pe casa Protoieriei din Dorohoi, care i-a adăpostit între anii 1916-1944 îndelungile sale veghi intelectuale.

Mergând în palatul mitropolitan, dominat de icoane și portretele ierarhilor antecesori, pe scara de onoare ce unește cele două holuri, de sus și de jos, ne-a primit în biroul-salon de sus, însuși Teoctist - Mitropolitul Moldovei și Sucevei. Un bătrân maiestos, cu barbă și plete de argint, de o frumoasă senectute... Totul, prestanța fizică a persoanei, impecabila ținută vestimentară, insignele arhierești îl impuneau solemn, dar nu rigid, chiar familiar - prietenos - ceva între un boier de demult și un răzeș vechi din Țara de Sus a Moldovei...

Discuția debutase protocolar - probleme de literatură, artă, o noutate în librării - o carte contrazicând ordinea și sloganurile oficiale de atunci. O avea și o răsfoia. Îmi dărui cu dedicație o carte proprie *Pe treptele slujirii creștine*, de o excelentă ținută grafică, ieșită din tipografia Mănăstirii Neamț. I-am spus în cele din urmă pentru ce am venit. Cunoștea situația (fusese informat de consilierul cultural, P.C. Pr. C.

Scanned with OKEN Scanner

Buzdugan) și mi-a spus fără ocolișuri: *Nu costul plăcii trebuie să vă preocupe, asta o rezolvăm noi, obțineți aprobarea montării ei publice din partea forurilor competente.*

Erau anii în care totalitarismul se radicalizase. Un singur om, cel mai de sus, putea să dea o astfel de aprobare; dacă făceam demersuri oficiale, riscam - în cazul cel mai bun - să-mi vină rândul după doi-trei ani... Unii secretari de partid ai județenelor mai făceau câte o excepție, permițându-și acest privilegiu. Câte telefoane, cât timp și ce diplomație s-a cheltuit pentru ca într-o oră de vârf - când secretarul județenei de partid de la Botoșani era hipersolicitat - secretara să-i introducă printre celelalte hârtii, la semnat, discret, și hârtia cu pricina...

Odată obținută aprobarea, Mitropolia mi-a acordat nu 3.000 de lei, cât se cheltuise cu unele plăci memoriale din oraș, ci 10.000 de lei, sumă importantă pe atunci.

S-a finalizat astfel cea mai frumoasă placă memorială din părțile de nord ale Moldovei cu un altorelief al folcloristului și teologului, sculptat de Dan Covătaru. Dezvelirea plăcii comemorative, montate pe zidul casei protoieriei - locul ostenelilor intelectuale ale omagiatului între 1916-1944 - a constituit preludiul altor manifestări între care: sesiunea omagială *D. Furtună* din 1-2.IX.1990, sau dezvelirea (tot la Dorohoi) a bustului lui Dumitru Furtună (23.XI.1991), festivitate onorată de prezența I.P.S. Daniel - noul Mitropolit al Moldovei și Bucovinei, care sprijinise moral și financiar evenimentul.

Lui D. Furtună i s-a făcut, în sfârșit (postum), dreptate. Și fericită situație, la aceasta a contribuit magistral un reprezentant al ierarhiei Bisericii - actualul Patriarh (pe atunci Mitropolit al Moldovei și Sucevei) care, și faptul nu constituie o simplă coincidență, s-a născut la 25 de ani după D. Furtună, dar în aceeași comună, Tocileni, a județului Botoșani...

Dar înainte de această finalizare fericită a unui act de cultură, pe care am dorit și am reușit să-l împlinesc, mi s-a impus, cu ocazia acestor avataruri, ierarhul Moldovei, personalitatea unui om care într-o perioadă dificilă și tensionată se dovedise eficient și oportun în sprijinirea Bisericii, instituție căreia i se încredințase din anii tinereții. E adevărat, a dat Cezarului ce este a Cezarului, dar să nu uităm că înainte de toate a dat lui Dumnezeu ceea ce este a lui Dumnezeu și fiecăruia ce i se cuvenea...

Se pricepea la oameni. Din două trei vorbe știa cu cine are de-a face și subtil, cu fină diplomație, își adecva disponibilitățile de limbaj și ținută în funcție de persoana care îi era de față. Energic, știa când trebuie să hotărască, dar mai înainte chibzuia îndelung; te lăsa să vorbești, știa să asculte, netransformând conversațiile cu interlocutorul în monolog propriu. Aparent indiferent, lăsa uneori lucrurile să meargă de la sine, în realitate nu voia nicicum să forțeze nota.

Avea și supărări din partea subalternilor; izbucnea uneori, dar rareori pedepsea. Privea la multe cu înțelegere și superioară îngăduință. Avea virtutea creștină a iertării... Dar înainte de toate era un *Om al pământului* - calitate rară care îl ajuta să pătrundă dintr-o dată oamenii și lucrurile, să cunoască prudent și abil tainele și meandrele ortodoxiei noastre autohtone, să evite lingușitorii (nu lipseau) și să întrezărească între evenimentele cotidianului efemer pe acelea cu bătaie lungă...

Scanned with OKEN Scanner

Revenise în Moldova-i ca ierarh, simțit de la bun început al nostru, integral devotat acestor locuri cărora dintotdeauna le aparținea. A plecat de aici rămânând mai departe *al nostru*, persistent și firesc în sufletele oamenilor de aici, din Țara de Sus a Moldovei.

("Candela Moldovei", IV, 1995, nr. 1-2, p.7)

NOTE

1. Cf. I.P.S. Daniel: *Fiu și părinte al Moldovei* în "Candela", IV (1995), vol. 1-2, p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

LA O RECTITORIRE. AMINTIRILE UNUI PARACLIS

La 30 iunie 1996 a avut loc resfinţirea paraclisului Facultăţii de Teologie din cadrul fostului palat al lui Mihail Sturza Voievod existent acum, ca şi altă dată, pe fosta stradă Lozonschi, faţă în faţă cu biserica Sfinţilor mucenici Gheorghe şi Ecaterina, biserică care a fost cândva ctitorită la 1800 de soţii Lozonschi pe strada cu acelaşi nume, delimitând spre nord-vest domeniul casei de odinioară a Sturzeştilor. Era palatul în formă de "U", în stil neoclasic, construit şi amenajat între 1840-1841 de către N. Sungurov - arhitectul oficial şi personal al voievodului - pe locul vechii case părinteşti a tatălui domnitorului - logofătul Grigore Sturza - ridicată la începutul veacului trecut [1] - casă ale cărei vechi zidiri au fost fie demolate, fie (parţial) integrate noului edificiu de la 1839-1841. Actualul paraclis, amenajat şi el în acest interval de timp, între etajul I şi II, la jumătatea parcursului scării principale - de onoare - a palatului, se reînnoieşte, la peste un secol şi jumătate de la actuala sa configuraţie arhitectonică şi aproape două secole de la construirea lui în veche casă a logofătului Grigore Sturza, după cum ne-o dovedesc cele două icoane cu dedicaţie de danie în limba greacă, din 1805, ce mai existau în perioada interbelică aici [2]. În această veche capelă, ce preceda pe actuala, se slujea duminică de duminică pentru stăpânii casei, se botezau şi cununau membrii familiei sau apropiaţii acesteia, la fel ca şi în cele aproximativ 20 de capele asemănătoare existente în celelalte curţi boiereşti ale Iaşului sec. XVIII-XIX - paraclis astăzi rămas unic - ca înfăţişare şi funcţie... În acest vechi paraclis construit de tatăl domnitorului, paraclis ce preceda pe actualul (existent pe acelaşi loc sau în imediata apropiere a celui care a fost), se cununa în 1816 fiul bătrânul logofăt, viitorul domnitor Mihail Sturza cu prima lui soţie Săftica (Elisabeta) Paladi, mama principilor (beizadelelor) Grigore şi Dimitrie; din ultimul se trage în secolul nostru cea mai proeminentă ramură a Sturzeştilor, având între succesori pe actualul industriaş şi om de afaceri Dimitrie Sturza din Elveţia. Aici, în 1834, se făceau rugăciuni de mulţumire pentru înscăunarea pe tronul Moldovei a primului vlăstar al acestei familii, apogeu şi totuşi nu capăt de linie al ambiţiilor acestei ilustre familii; era o ambiţie care rosese în taină şi pe bătrânul, bogatul şi întru toate destoinicul logofăt Grigore-tatăl, şi care acum îşi găseşte peste veacuri suprema ei împlinire. Dincolo de contradicţiile, de interferenţa dintre lumini şi umbre a personalităţii sale, Mihail Sturza - ca şi alţi oameni de seamă ai epocii - deschidea în Moldova epoca unei radicale modernizări, care o integra rapid statelor europene, modernizare pe care

Scanned with OKEN Scanner

succesorii - principii Alexandru Ioan Cuza și Carol I - nu făceau decât s-o continue, evident pe o treaptă superioară. Practic actuala capelă succedând celei vechi de pe la 1800, din vechea casă boierească Sturza, este construită prin 1839 (an în care Mitropolitul - Veniamin Costachi - îi dăruia un Antimis și probabil o sfințea) în cadrul palatului, desăvârșit în mare măsură la 1841. Constructorii palatului nu prea au ținut cont de specificul paraclisului, astfel că acestuia i-au revenit ferestrele fațadei edificiului, incompatibile prin mărimea, forma și dispunerea lor cu spațiul de altă factură al interiorului. Construit ca și restul edificiului în stil neoclasic, spațiul interior, de dimensiuni mici (26 m lungime, 8 m lățime, 13 m înălțime), și-a aliniat împărțirea diviziunilor bisericii ortodoxe de mici proporții. Spațiul cultic al capelei este unificat la nivelul unei singure încăperi boltite, în care totuși naosul este delimitat de pronaos prin bolta masivă de zidărie de cărămidă. Același arc separă tradițional altarul de restul spațiului; sub el catapeteasma, restaurată și reaurită, adusă din sala gotică a mănăstirii Cetățuia. Ultimii restauratori au scos pavimentul cel vechi din altar, compus din masive lespezi din piatră de Scheea, restul încăperii fiind podit cu scânduri fixate pe masivele grinzi inițiale de stejar, sprijinite pe vechile bolți ale camerelor scunde de jos ale parterului.

Acest paraclis a fost și el renovat în cadrul lucrărilor de restaurare radicală a palatului, devenit din 1893 sediu al Seminarului Teologic "Veniamin Costachi", prilej cu care i s-a pus dala de marmură - pisanie - conținând datele esențiale ale acestei ctitorii de învățământ. Vechea pictură a paraclisului era redusă la câteva fresce realizate la 1899 de diaconul V. Șerban, de la *Sf. Spiridon*, autodidact crescut în cultul pentru Gh. Tattarescu, pe care-l admirase cu 12 ani în urmă pictând interiorul Mitropoliei din Iași. Între acestea se distingeau reprezentarea *Maicii Domnului* - în semicalota altarului, mai jos *Iisus pe tron, Sfinții Trei Ierarhi* (*Sf. Grigorie Teologul, Sf. Vasile cel Mare și Sf. Ioan Gură de Aur*) pictați pe peretele sudic la pronaosului (spre altar) în timp ce peretele opus era gol; pe boltă se pictase ipostaza *Sfintei Treimi* (*Dumnezeu Tatăl, Fiul și Sfântul Duh*), iar pe peretele vestic, opus altarului, în luneta arcului bolții, ampla compoziție *Pogorârea Sfântului Duh*. Ele au fost înlocuite cu o pictură nouă, realizată de pictorii Radu Doru Luca și Virgil Moraru. Domnul Radu Luca este autorul frescei *Maicii Domnului*, al cortegiului lateral al sfinților militari și mucenici și îndeosebi al portretelor votive. Este vorba de bătrânul logofăt Grigore Sturza (1767-1834) care a întemeiat paraclisul în vechea casă bătrânească a familiei, de Mihail Sturza, domnitor între 1834-1849, ca și de ctitorii ecleziastici ai lăcașului, cu anii lor de păstorire pe scaunul mitropolitan al Moldovei - mitropolitul Veniamin Costachi (1802-1842) care l-a sfințit prin 1839 ca paraclis de familie, după reconstruire, Iosif Naniescu (1875-1902) care l-a resfințit în 1899, destinându-l seminariștilor de la "Veniamin Costachi" și I.P.S. Mitropolit Daniel Ciobotea care din primul an al întronizării sale (1990) a luat inițiativa înființării Facultății de Teologie, a preluat palatul M. Sturza, repunându-l în vechile drepturi ale Mitropoliei și redestinându-l învățământului teologic; între 1994-1996 a condus direct lucrările de restaurare ale capelei, resfințind-o la 30 iunie 1996.

Scanned with OKEN Scanner

Ca și pe vremea pictării exterioare a *Voronețului*, noul program iconografic al capelei a fost stabilit de întâistătătorul Bisericii Ortodoxe din Moldova. Cei doi pictori amintiți au transpus în practică opțiunile I.P.S. Mitropolit Daniel pentru un stil neobizantin (vizibil în cromatică și în ductul liniar) - stil discret temperat în rigorile sale de habitudinile și tonalitatea neoclasică în care a fost concepută un secol și jumătate însăși arhitectura capelei. Sculptura în lemn a mobilierului s-a realizat de către sculptorul Constantin Crengăniș.

Strălucitoare, chiar fascinantă în belșugul foiței de aur placând lemnul catapetesmei și pereții, capela studenților teologi, cu noul ei hram *Sf. Arhangheli Mihail și Gavril*, accentuează un vădit sentiment al noului, al deschiderii spre o viitoare viață spirituală; nu ai crede că viața acesteia a reînceput odată cu sfințirea ei din zilele trecute, sau mai precis din toamna noului an universitar ce vine, că înainte de acest eveniment paraclisul a fost pătruns și trăit de atâta istorie...

Din 1834 și până în 1849, paraclisul privat al familiei logofătului Grigore Sturza devine capelă a palatului domnesc. În vara anului 1834, ne informează "Albina Românească" (nr. 73/23 august 1834), predica aici Sofronie Barbovschi - predicatorul Mitropoliei și slujea Meletie - episcopul de Roman. De Bobotează, pe 6 ianuarie 1841, slujește aici însuși mitropolitul țării [3] - Veniamin Costachi dăruia Antimisul amintit pentru Masa de Altar (1839) - vechile vase de cult; majoritatea celor noi sunt de argint, între ele sfeșnice, o Evanghelie și o cădelniță, un Chivot - toate cu inscripțiile de danie. Astăzi mai toate sunt rătăcite, după dispersarea lor din vara anului 1948.

Evenimente mondene sub incidența ritualului religios au loc frecvent aici. La 20 aprilie 1847 se cunună aici Haricleea - fata prințului Vogoride al Samosului - sora doamnei Smaranda, soția voievodului, după care întreaga asistență se deplasează sus, în salonul cel mare cu oglinzi (actuala sală 27), unde se primesc felicitările și (evident) cadourile întregii protipendade [4]. Cânta taraful lui Barbu Lăutaru... În aceeași zi își botează aici nepotul bătrânul boier-poet Costachi Conachi, venit în vechiu-i strai oriental (cu giubea și işlic) straniu între fracurile impecabile și uniformele militare ale celorlalți musafiri.

Plecarea grăbită în 1849 a domnitorului Mihail Sturza sustrage paraclisul vieții mondene dar nu-l abandonează. La anumite prilejuri, de onomastica sa, asista mai departe la Liturghia din paraclis beizadeaua Grigore - fiul domnitorului - acum stăpân solitar în palatul căzut pradă paraginii...

Intrat în 1889 în proprietatea Seminarului "Veniamin Costachi", paraclisul cunoaște o nouă viață, fiind zilnic frecventat de cei ce se inițiau în ritualul și tainele viitoarei misiuni. La 21 octombrie 1897 capela este vizitată de regele Carol I și regina Elisabeta. Îi întâmpină directorul Școlii - arhim. Varlaam Răileanu. În suită se distingeau miniștrii Dimitrie Sturza și Spiru Haret. După pictarea pentru prima oară a capelei, are loc, la 11 octombrie 1899, resfințirea ei de către un sobor de preoți din care făceau parte: Gh. Carp (viitorul socru al lui Ibrăileanu), cultul teolog D. Iordăchescu, având în frunte pe mitropolitul Moldovei - Iosif Naniescu. Cântă corul

Scanned with OKEN Scanner

condus de muzicologul Titus Cernea. În asistență se disting prefectul D. Greceanu, primarul Al. Bădărău, muzicianul Gavril Muzicescu, colonelul C. Langa, Ilie Burghelea etc.

Între anii 1917-1918 paraclisul trăiește evenimentele dramatice ale războiului de întregire a neamului. Asistă la slujbe eroii anonimi ai tranșeelor, alături de membrii personalului medical al *Seminarului* transformat în spital de răniți, și de doamne din elita socială a țării, refugiată în Iași. În cadrul acesteia se văd parte dintre oamenii politici refugiați, cazați aici, în clădirea Seminarului, participanți între 1917-1918 la lucrările *Parlamentului și Senatului*, ce-și țineau ședințele în apropiere, în localul *Teatrului Național*. Slujbele comune întăresc sentimentul înfrățirii națiunii întregi.

Răsplată pentru suferință, după război se aud iarăși aici glasurile seminariștilor. Capela revine la vechiul ei rost de dinainte de război; practica la *Liturgică* se făcea aici, fără prezența unei asistențe stingheritoare, străină de seminar... În succesiunea slujitorilor paraclisului se remarcă un cărturar - părintele spiritual, istoriograf de marcă al Iașilor - Iosif Bobulescu, care oficiază aici, în una din perioadele cele mai frământate ale istoriei țării (1913-1921). Hramul de altă dată al paraclisului *Sfântul Grigorie* se preschimbă în cel al *Sfinților Trei Ierarhi* - prăznuirea lor la 30 ianuarie devine o serbare a întregului Seminar. Slujește uneori mitropolitul sau alt arhiereu, este deosebit de activ corul elevilor. De aici din paraclis, în fiecare zi întâi a lunii porneau elevii mai mari din clasele a VII-a și a VIII-a, în frunte cu un preot, pentru a stropi cu agheazmă cancelaria, clasele, etc., intonând cunoscuta cântare: *Mântuiește Doamne, poporul Tău și binecuvântează moștenirea Ta...*

Fiecare lăcaș de cult include în sine o istorie - uneori explicită, inclusă în pisaniile ctitorilor, hrisoave și filele arhivelor, alteori tăinuită în sufletele și experiențele oamenilor, cu amintirile lor sau ale altora; coroborându-le aflăm că acest lăcaș discret camuflat între zidurile palatului domnesc de odinioară, a trăit zilele de glorie și de elevație sufletească ale celor care l-au frecventat, împletind nu o dată, principalele evenimente din viața *Seminarului* cu cele ale unui neam întreg.

Capela și slujitorii ei au beneficiat, de altfel ca și întreaga instituție pe care o deservea, de talentul organizatoric dar și de sprijinul întru duhovnicie al unor pricepuți directori ai Seminarului: arhimandritul Varlaam Răileanu (între 29 noiembrie 1885 și 12 mai 1899), sau preotul Pavel Savin (între 12 mai 1899 și 1 septembrie 1921), care au adus pe parcursul activității lor serioase îmbunătățiri clădirii. Din 1921 Seminarul va fi condus de învățații preoți profesori [5] Valeriu Iordăchescu (1 septembrie 1921 - 1 octombrie 1925) și Cicerone Iordăchescu (1 octombrie 1925 - 1 septembrie 1928) - de la 1 septembrie 1928 până la 29 ianuarie 1941 fiind condus de preotul Ioan Negoiță. Cutremurul de la 10 septembrie 1940 afectează parțial clădirea, capela scăpând cu câteva fisuri. În schimb, la 26 iunie 1941 *Seminarul Veniamin Costachi* este bombardat de aviația sovietică; cele câteva bombe distrug acoperișul părții de sud-vest a clădirii, prăbușind camerele dormitoare ale etajului în biblioteca din sala coloanelor. Și de astă dată capela are noroc, nefiind atinsă, dar cataclismele istoriei ulterioare se dovedesc mai ineluctabile decât toate celelalte anterioare. În

Scanned with OKEN Scanner

vara anului 1948 concomitent cu desființarea Seminarului se închide și capela. Clădirea devine căminul de studenți "Filimon Sârbu", iar din 1962 spațiu de învățământ tehnic (Corpul F al Institutului Politehnic). După câteva tatonări, între anii 1948-1953 - interval în care renumitul arhitect Duiliu Marcu propune, din respect pentru paraclisul legat de un secol și jumătate de istorie ca acesta să devină muzeu de obiecte religioase [6], în eventualitatea în care, evacuându-se căminul, clădirea fostului *Seminar* ar fi fost repartizată unui muzeu de istorie - capela este desființată. Catapeteasma va fi repartizată unei biserici, iar odoarele de argint, cu inscripții de danie ale ctitorilor și cărțile cu însemnările acestora sunt împrăștiate. Spațiul liturgic de altă dată devine magazie de obiecte sanitare; după 1982, când clădirea devine sediul Conservatorului "George Enescu", aici se organizează o sală de repetiție pentru orchestra simfonică a studenților. Pictorul și profesorul Dan Hatmanu, pe atunci rectorul instituției, a protejat frescele capelei cu superioară înțelegere - capitonând, sub pretextul izolării fonice, pereții și bolțile - acesta într-un moment în care i s-a cerut *de sus* să le răzuiască și să redimensioneze funcțional cât mai grabnic spațiul capelei conform noilor exigențe...

S-a reluat acum, din nou, după aproape jumătate de veac de la dezafectarea capelei, firul întreruptelor ectenii. Între 1994-1996 au loc lucrări de renovare, repictare și reamplasare a catapetesmei, adusă din paraclisul sălii gotice a mănăstirii *Cetățuia*. Altarul este înzestrat cu noi obiecte de cult, între care o prețioasă *Evanghelie* din Grecia - prin intermediul Protosinghelului Dosoftei Șcheul. A cântat la resfințirea ei din 30 iunie 1996 minunatul cor al studenților teologi, condus de proaspătul absolvent Mirel Nichita.

Ca și acum un veac, când se statornicea paraclisului noua lui misiune, slujește mitropolitul Moldovei și Bucovinei cu un sobor de preoți, între care distingem: Pr. Conf. Petre Semen - decanul Facultății de Teologie; Pr. Lect. Mihai Vizitiu - Șef de catedră, starețiii mănăstirilor *Sfinții Trei Ierarhi* (Arhimandrit Clement Haralam), *Cetățuia* (Protosinghel Partenie Petric), *Golia* (Protosinghel Vitalie Danciu), alți preoți, care slujesc închinărilor care nu mai încap nici înăuntru nici pe scări. Moment emoționant: vorbește mitropolitul-ctitor Daniel Ciobotea. Rezumând eforturile de finalizare a lucrărilor de restaurare, Înalt Prea Sfinția Sa le integrează eforturilor marilor ctitori dar și anonimilor reprezentați succesivi ai propășirii Bisericii noastre ortodoxe.

Un vechi lăcaș și-a redeschis ușile împărătești pentru cuvântul *Evangheliei*, revenind la rosturile lui spirituale de altădată.

("Teologie și viață", IV, 1996, nr. 3-4, p.)

NOTE

1. I. Bobulescu, *Fostul palat domnesc din Iași al lui Mihai Vodă Sturza*, Institutul de arte grafice "Tătărași", Iași, 1931, p. 7-10.

Scanned with OKEN Scanner

2. Idem.

3. Ibidem, p. 12

4. Imaginea acestei săli în gravura lui Dousault din "L'Illustration", Paris, 19 august 1848, p. 377.

5. Cf. Diac. Ilie Gheorghiță, *Din istoricul mai nou al clădirii Seminarului "Veniamin Costachi" din Iași*, Tipografia "Terek", Iași, 1942, p. 6-23

6. Cf. adresa *Direcției generale a monumentelor istorice* către Mitropolia Moldovei și Sucevei - Iași, nr. 3952/28 aprilie 1954, Arhivele Statului - București, Dosar 5574 (1953-1954).

Scanned with OKEN Scanner

SFINȚIREA BISERICII "SF. TREIME" - MĂNĂSTIREA BALȘ

La 28 iulie a avut loc sfințirea Bisericii "Sf. Treime" - de la M-rea Balș, cu solemnitatea și fastul de suflet firesc în asemenea împrejurări, eveniment deosebit dacă ne gândim că adevărata ceremonie a avut loc la 125 de ani de la desființarea schitului și la 230 de ani de la întemeierea lui, în 1766, din inițiativa și cu osârdia proprietarului de atunci al acestor locuri - Grigorie Balș. Ca în alte cazuri din ultimii ani este vorba de o rectitorire, schitul fiind total abandonat încă din 1870. Festivitatea de sfințire a marcat revenirea la vechile lui rosturi.

Modestul schit de lemn, străjuind aici în singurătatea de pe dealul Holmului o colectivitate monastică relativ restrânsă, nu are o viață prea lungă. Le-a fost dat, schitului și călugărilor, să cunoască prea adesea dezlănțuirea stihiilor și să îndure năpasta vremurilor... Dezorganizată, obștea cunoaște după 1819 un adevărat reviriment. El concide cu instalarea Maicii stareță Evghenia Ursache, sora stareței Tavefta Ursache, de la Agapia, sub privegherea căreia N. Grigorescu va împodobi biserica cu minunatele sale fresce. Stareța Evghenia organizează și readuce la ascultare obștea călugărițelor înlocuind ruinatul schit de lemn cu actuala biserică de piatră (între 1820 și 1830). Biserica, pe plan dreptunghiular, cu absidă semicirculară în exterior și interior, cu plafonul boltit, realizat recent printr-o rețea de fier beton și ciment, are clopotnița la etajul decroșeului sud-vestic al edificiului, realizat în prelungirea pridvorului. Nivelul de sus al clopotelor mai are coloanele simple, angajate în structura zidului de la construcția bisericii, aparținând stilului neoclasic, în care în primele decenii ale secolului trecut se ridicau, în Botoșani, biserici, dar mai ales case boierești. Închiderea schitului în 1870 și apoi totala lui abandonare în 1877 prin împrăștierea călugărițelor și împărțirea averii acestuia între mănăstirile Agafton și Agapia (care iau argintăriile) și biserica din Rădeni, care ia catapeteasma, existentă și acum în biserica acestui sat, a fost cauzată de disensiunile din sânul obștii monastice, disensiuni în care familia proprietarilor locului, Mavrocordat, avu un rol important. Intenția a doi frați botoșăneni, care dorm iarna anilor 1945-1946 în unul din beciurile moștenite de la vechea mănăstire, cu dorința de a reîntemeia schitul, se dovedește zadarnică. Mai apoi trei monahi acoperă schitul în ruină cu șindrilă, după ce au tăiat cireșul crescut în altar și tufele răzlețite prin fostul interior al bisericii fără acoperiș. Ei construiesc apoi un modest paraclis în care țin slujbele. Dar vremurile total potrivnice ostenelilor lor îi alungă în 1859.

Scanned with OKEN Scanner

În 1990 abia încep lucrările de restaurare. Evident, eforturile tenace ale părintelui Isidor Bucătaru, monah de la Mănăstirea Neamț, trec în rândul celor ale ctitorilor, căci practic totul a fost luat de la început. Schitul a fost judicios restaurat, respectându-i-se atributele lui științifice inițiale, și repictat conform erminiei, dar și destinației sale monastice, în 1993-1994, de pictorul Vasile Buzuloi și membrii familiei sale, studenții Cristian, Ciprian și Magda. Tot ei pictează și catapeteasma. Stranele și celelalte piese de mobilier au fost sculptate în 1995 de meșterul Gh. Ursu din Crăcăoani, Neamț. Sub bolțile noi, realizate în structuri - rețele de fier, se înalță iarăși ecteniile. Prin viața, prin osârdia zilnică a monahilor s-au refăcut casa stăreției, chiliile călugărilor, atenansele gospodăriei; apare prisaca și turma de oi, se plantează grădina și livada; o stație autonomă furnizează lumina electrică și va încălzi, la iarnă, și caloriferele bisericii. Și totul a luat ființă în ultimii 4-5 ani, aici, unde dincolo de zidurile cu mușchi și bălării ale schitului și cele semiruinate ale unui beci, nu era nimic decât amintirea unui fost cimitir în care se prăbușise ultima cruce.

În lumina acestor realizări eforturile neobositului părinte stareț Isidor Bucătaru și ale celorlalți 8 călugări ai oștei sale devin de excepție; între ei nu trebuie trecut cu vederea pe cel care, pentru a strânge ban cu ban fondurile neceare refacerii, a îndurat ploile, frigul și arșița locurilor tuturor peregrinărilor sale, satele și târgurile Moldovei, Valea Jiului, podișul Transilvaniei - monahul Cleopa... Simbolic, schitul a fost înălțat datorită contribuțiilor celor mulți din întreaga țară.

În acest context actul sfințirii locașului, de la 28 iulie, a fost simțit ca o încununare a tuturor acestor eforturi. A oficiat cu solemnitatea impusă de împrejurări, urmărit cu ancestrala smerenie a miilor de credincioși, însuși Prea Sfinția Sa Episcopul Calinic Botoșăneanul dimpreună cu un sobor de preoți din împrejurimi și din Iași. Au cântat cele două coruri - cel de la biserica Sf. Ilie - Botoșani (condus de un elev al Seminarului din localitate), cor demn de vechea lui faimă (peste doi - trei ani împlinește un secol de la înființare) și corul bisericii din Pometea - Neamț, condus de Viorel Laiu, student în anul IV al Facultății de Teologie. La invitația P.S. Calinic au dezvoltat în fața numeroasei mulțimi adunate din împrejurimi, dar și din depărtări, câteva expuneri, cadrele didactice al Facultății de Teologie - Vasile Merticaru (Exegeze la Parabola Înmulțirii pâinilor), Gh. Macarie (Icoana, obiect de cult și valoare de artă) și V. Cristescu (Fundamentul și semnificația Sfintei Treimi).

La orele 14 se oferă o masă tuturor celor care erau prezentați, nimeni nefiind trecut cu vederea - parabola înmulțirii pâinilor devenind actualitate... În toastul pe care-l ține, P.S. Episcop Calinic rezumă eforturile Protos. Isidor Bucătaru și ale celorlalți monahi ai obștii, vorbind în continuare de semnificația rectitoririi în noul context al vieții al vieții spiritual-creștine actuale. Tânărul stareț Isidor și-a asociat finalizării ctitoriei sale și recentul succes de la Facultatea de Teologie din Iași, în cadrul căreia și-a dat examenul de licență cu teza *Schitul Bals - istoric și viață spirituală.*

Cele două coruri se reactivează de astă - dată cu un repertoriu laic. Ierarhul, departe de a accentua nota solemn - stânjenitoare în asemenea cazuri, dimpotrivă, stimulează nota de generală destindere. Practic, nu există *pentru el* nici în acest

Scanned with OKEN Scanner

moment - liber - al festivității; se așează la masă numai după ce a fost convins că ultimul invitat sosit are tot ce trebuie pe masă; (școala Putnei...). Se constituie treptat o ambianță unică în care delimitările sociale și celelalte diferențe se șterg în favoarea unui climat de reciprocă încredere și autentică prietenie.

Fericit ierarh și fericită adunare care în acea zi memorabilă a sfințirii Schitului Balș au reeditat - nedeliberat și pentru unii neprețuit - însăși configurația și semnificația agapei creștine.

("Candela Moldovei", nr. 9-10/1996)

Scanned with OKEN Scanner

ITINERAR ELEN

În luna august a.c. a avut loc excursia a 46 de membri (de drept sau simpatizanți) ai Comunității elene din Iași – greci sau români – în Grecia, excursie semnificativă nu numai pentru fructuoasa activitate cultural-artistică a acestei asociații, ci și pentru starea actuală a relațiilor de prietenie între popoarele celor două țări – relații consfințite de legăturile social –economice și politice, dar și de interferențele spirituale dintre ele, eșalonate pe parcursul a peste 25 de secole de istorie. Ele au fost reconfirmate de experiențele parcursului integral al unui itinerar pasionant, dar și de ospitalitatea caldă a gazdei - mănăstirea "Sf. Nicolae" din cadrul mitropoliei de Ilias - Peloponez, sub auspiciile căreia excursioniștii au fost cazați. Excursia realizată în bune condiții de agenția NET, a beneficiat de atenta organizare a Comunității elene, respectiv a președintelui acesteia, doamna Marika Pieptu și nu în ultimul rând al studentului medicinist Dimitrios Fouerlemadis. În câteva cuvinte, simple dar pătrunzătoare, Înalt Prea Sfințitul Ghermanos, mitropolit de Ilias, a urat bun venit oaspeților, invitându-i la masă, cu ospitalitatea firească a gazdelor pentru care ideea ospitalității a intrat într-un ritm al obișnuințelor ancestrale.

În răspunsul său, prof. Gheorghe Macarie - unul dintre excursioniști - a asociat cuvintelor de mulțumire și urărilor, evocarea principalelor repere ale relațiilor prietenești dintre cele două popoare de-a lungul istoriei. Simboluri și mesaje ale credinței - icoane românești pe sticlă - pictate de artiști contemporani - pe lângă prosoape naționale, au fost oferite mitropolitului și gazdelor. Au urmat, succesiv, cele nouă zile ale excursiei. Mulți dintre membrii acesteia aveau prima oară revelația Greciei; o parte dintre ei o descopereau impulsionați în străfunduri de instinctul țării de origine - după ambii sau după unul din părinți. Argos, - Micene - Tirint - cetăți cu ziduri ciclopice - au impus imaginea Greciei preclasice din care au descins eroii lui Homer. Delfi și Olimpia ne-au introdus într-o lume unică și stranie - cea a misterelor vechii Elade, dar și în originea marilor manifestări sportive - de actualitate și azi. Acropola Atenei ne-a procurat cum era și firesc, sentimentul Greciei clasice a lui Pericle. Măreția senină a acesteia încremenise în marmura de Paros și Pentelic a Parthenonului în grația cariatidelor Erechteionului sau surâsul omenirii înflorit pe fața fecioarelor-kore…

Fericit pământ, binecuvântat de zei și oameni, pământ din care răsar laolaltă coloane de marmoră repuse de arheologi pe bazele lor, dar și fundațiile bizantine ale primelor basilici creștine sau se înalță tăcute bisericuțele de piatră și cărămidă ale dinastiei macedonene… Copiii se joacă printre ele la fel ca și sub arcadele *Arcului lui*

Scanned with OKEN Scanner

Galeriu - nepăsători parcă la atâta istorie și frumusețe, cu farmecul unic al celor pentru care viața cu ei, cu adevărat începe... Este pământul ce urcă spre Acropole pe care au trecut, cu universală înțelegere și superioară îngăduință, Platon și Aristotel, marii cărturari ai lumii antice care, împreună cu legislatorii și oamenii politici, pun bazale civilizației europene de mai târziu. În apropiere, pe o colină, a predicat însuși apostolul Pavel vestind atenienilor și lumii începutul unei noi ere; alături, pe o stradă, peste care s-au scurs secole și epoci de istorie, a trecut primul convertit creștin al Atenei - senatorul Dionisie Areopagitul. La Patras, în liniștea toropită de soarele torid al zilei de august, mă înfior la gândul că pe locurile pe care trec, în apropierea monumentalei catedrale mitropolitane, a călcat însuși apostolul Andrei, ce a stropit cu sângele său de martir praful acestor locuri care i-au adăpostit gloria dar și martiriul; este *Cel dintâi chemat* ce a vestit strămoșilor din cetățile Dobrogei noastre - primul - cuvântul sfânt al noii credințe...

Și peste tot te întâmpină același etern peisaj al Greciei, cu munți pleșuvi, săraci ca vegetație, dar siderați sub un cer fără de seamăn, înnobilați aparte de acele ceturi albăstrui care dematerializează stânci și pământuri arse de soare și transformă petele de culoare în tot atâtea subtile și sublime nuanțe...

Seara, după un itinerar de 12-14 ore de mers, dar mai ales de vizitat ruine memorabile și muzee celebre în întreaga lume, cădem frânți de oboseală și copleșiți - aproape bolnavi de atâta frumusețe...

De sub umbra platanilor și a măslinilor mănăstirii, ne cheamă părintele Panaiotis Dumitracopulos și vrednica sa tovarășă de viață, de apostolat și destin în această singurătate, pe care toți o cunosc numai după același unic nume *Papadia* (Preoteasa). Bucate de post, stropite de un minunat vin local. Se servesc aici, în țara celor 1.000 de insule, la garnitura de cartofi, caracatița prăjită și fructe de mare într-un sos gustos și condimentat. La mulțumirile noastre, preotul răspunde un scurt: *Domnul a dat!*

Situată pe o mică terasă în coasta unui munte înconjurat el însuși de versantele a doi munți, într-o sihăstrie adâncă altădată, în apropierea câtorva sate ale comunei Spata-Pirgos (Peloponez), mănăstirea este condusă astăzi doar de cei doi - preotul Panaiotis Dumitracopulos și soția sa, neobosita *Papadia.*

Biserica mănăstire, de plan bazilical, cu împărțirea tradițională a bisericilor ortodoxe, cu clopotnița peste exonarthex, a fost ctitorită cu aproape două sute de ani în urmă. Găsirea într-o criptă, de către ciobanii locului, a unei icoane a Sf. Nicolae, hotărnicește locul întemeierii acestui sfânt locaș. Măruntul schit - mai apoi prefăcut în actuala biserică de piatră și cărămidă - devine faimos prin puterile tămăduitoare ale icoanei *Sf. Nicolae* - existentă și astăzi într-o prețioasă ferecătură de argint. Pelerinajele sătenilor din împrejurimi sau depărtări se constituie firesc și frecvent - mai ales în ziua de 9 mai când sfintele moaște ale Ierarhului Nicolae au fost transferate la Bari (Italia).

Locaș de cult și loc de pelerinaj al închinătorilor, mănăstirea *Sf. Nicolae* este și un așezământ de caritate. Din 1945, la inițiativa mitropolitului de Ilias, cu sediul în

Scanned with OKEN Scanner

Pirgos, se înființează un azil de copii orfani. La început, - în vremurile tulburi de după război - cu 60 de copii orfani, dar azi mai puțini; toți aceștia sunt hrăniți, îmbrăcați și scoliți din veniturile bisericii. Lipsa familiei naturale este suplinită, cu succes, de cea nouă în care găsesc nu numai hrană, îmbrăcăminte și educație, dar și căldură sufletească. Pentru aceștia, în afara celor două clădiri (incluzând bucătăria, trapeza, camerele de musafiri), s-a construit în 1975 o altă clădire, cu două nivele, fiecare dintre acestea cu vreo 10 camere prevăzute cu dotările moderne necesare, între care și o spațioasă sală de clasă.

Slujbele de duminică sunt îndeobște aglomerate. Vin țărani din satele vecine sau din depărtări. Țărani - e nu fel de a spune - diferențele sat-oraș - reale în Grecia până spre 1950 - s-au șters acum. Se practică o agricultură intensă, dar pe porțiuni mici, irigate. Cei mai mulți dintre săteni au și un rost (mai rentabil) la oraș. Oamenii de toate vârstele vin la biserică îmbrăcați orășenește, decent, doar câteva bătrâne în haine negre, lungi, purtând pe deasupra niște șaluri subțiri și întunecate, reamintesc că acum câteva decenii femeile din aceste regiuni izolate se îmbrăcau și altfel. Nici vorbă de costum național. Flăcăii satului, veniți cu motociclete, sunt toți în blue-jeans și tricouri stridente. După slujbă, părintele este ocupat cu spovedaniile celor veniți să-și spună păsul, în timp ce papadia mai întârzie puțin la pangar (unde a stat mai tot timpul slujbei) vânzând lumânări sau obiecte de artizanat religios. De fapt, nu vinde, ci împarte - fiecare dând pentru susținerea bisericii, școlii și orfelinatului cât îl lasă inima și posibilitățile. Venitul se cheltuiește pentru întreținerea celor trei instituții - prisosul, atunci când este, se pune în contul Mitropoliei de care biserica ține.

După slujbe, la vremea prânzului, lumea satului mai întârzie la o delicioasă cafea oferită de aceeași neobosită *papadia* ... În colectivitatea pusă pe taifas se remarcă și dl. Andreas Gheorgopulos - primarul comunei Spata - ajutorul de nădejde al mănăstirii *Sf. Nicolae* . Practic nu este zi să nu coboare din mașina sa în incinta mănăstirii, transportând și aprovizionând, eficient și rapid. Și el, și tânărul preot Andreas - buni prieteni - au fost cândva, la rândul lor, doi copii crescuți și învățați în aceeași școală a orfelinatului mănăstirii... Se schimbă noutățile, se pune "țara la cale". Femeile se strâng mai departe - se fac aluzii, se comentează gazeta nescrisă a satului, se menesc căsătorii... Anticei *agora* i-a luat locul o alta - la care participă ambele sexe - *agapa* creștină... Spre seară, după servirea cinei pentru excursioniști, dar și pentru elevii orfelinatului, aceeași eternă *papadia* însoțește, sub platanii mănăstirii, pe copii orfelinatului, strânși ciorchine în jurul ei. Le istorisește ceva, îi întreabă. Copii răspund cu seninătatea și spontaneitatea vârstei - fără complexul frustrării și nici acea specifică și amar-marcată melancolie a condiției lor sociale.

Privești la tot și la toate și-ți răsar în memorie vorbele unui ierarh de demult - nostalgic după veacurile de început ale creștinismului, când vasele (de cult) erau de lut, dar oamenii de aur...

Scanned with OKEN Scanner

O INSULTĂ ADUSĂ CULTURII ȘI BISERICII ROMÂNEȘTI

Apărută la tipografia STEPHANUS (București), în editura și sub egida unei instituții religioase recunoscută oficial (Biserica evanghelică română), cartea lui Alexandru Măianu (Viața și lucrarea lui Dumitru Cornilescu) propune publicului cititor (cel puțin așa o declară) o biografie a lui D. Cornilescu (1891-1975), fost predicator, în tinerețe, în cadrul comunității evanghelice din București. Autoexpatriat în Elveția după anul 1924, D. Cornilescu devine cunoscut în cercurile neoprotestante internaționale prin o traducere românească a Bibliei (realizată între 1916-1920), ulterior larg editată și difuzată, dar și eficient comercializată de Societatea pentru răspândirea Bibliei în Anglia și străinătate.

La o lectură mai atentă, teologii și traducători de specialitate au găsit în traducerea Cornilescu - lucrare nu lipsită de unele merite în mânuirea limbii - numeroase inexactități. Erorile erau deliberate, oferind cititorilor nu atât echivalențe corecte ale termenilor din Biblie, cât, în numeroase cazuri, accepții subiectiv colaterale, sacrificând autenticitatea textului originar în favoarea unei interpretări neoprotestante, care fac din Marea Carte o operă de prozelitism sectar. Faptul în sine a dus, cum era și firesc, la respingerea acestei traduceri în cadrul Bisericii Ortodoxe Române.

Însăși cartea de față, departe de a realiza cu obiectivitate biografia unei personalități evidente, devine, sacrificând scopul de suprafață, pe parcurs ea însăși operă de propagandă religioasă (în favoarea confesiunii pe care o reprezintă). Este o operație pe parcursul căreia autorul se lansează în incursiuni în contextul istoriei și culturii române, pe care dacă nu le cunoaște nici măcar aproximativ, își permite, în schimb, prin aprecierile făcute să le batjocorească la modul penal pentru un om care a fost cetățeanul acestei țări și s-a îndatorat acesteia nu numai prin diplomele primite la absolvirea liceului și a facultății...

Este inutil să mai adăugăm că atitudinea, ca și demersul critic pe care ni-l permitem, au în vedere acest ultim aspect - respectiv opiniile pe care Alexandru Măianu le are în cartea sa la adresa anumitor aspecte ale spiritualității românești, neavând la origine eventuale resentimente pentru confesiunea căreia i-a aparținut. Liber, cultul fiecărui cetățean este garantat prin Constituție - de altfel, pe linia unei străvechi și generoase tradiții de toleranță și respect - specifice poporului nostru. În general, mai toată cărțulia prof. Al. Măianu este mai curând un panegiric, o "operă" de dublu imnograf - la adresa omagiatului dar și a confesiunii sale - decât o lucrarea a unui

Scanned with OKEN Scanner

cadru didactic reprezentând o catedră dintr-un modern institut de învățământ superior american. Așa cum am reținut, din sumarele date biografice incluse pe ultima copertă a cărții, autorul, decedat în 1994, a absolvit liceul și facultatea în România, a lucrat la Institutul Agronomic din București între 1954-1977, s-a stabilit în 1978 în SUA ca profesor la Universitatea din Fargo (Nord Dakota); predicator în Adunarea creștină din București, el și-a păstrat această ocupație și în noua lui patrie unde, în paralel cu profesoratul, și-a lărgit pe tărâm confesional câmpul de activitate; predicator dar și conducător al organizației misionare Emmanuel.

Ignorând (sau prefăcându-se că le ignoră) tradițiile culturii noastre, desfășurate veacuri de-a rândul sub auspiciile Bisericii Ortodoxe, dar și situația acesteia la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui următor, Alexandru Măianu își declară elogiatul drept cel mai fecund traducător și scriitor de literatură creștină a vremii (p. 20 - citâm peste tot din cuprinsul acestei ediții, Alexandru Măianu, Viața și lucrarea lui Dumitru Cornilescu, Biserica evanghelică română, București, 1995 - ediție ce ne-a fost oferită cu profesională amabilitate de către librarul centrului cultural ieșean Emmanuel, din str. Palat). Inutil să mai adăugăm că singura operă din prodigioasa activitate a lui D. Cornilescu este broșura sa Cum m-am întors la Dumnezeu și cum am spus și altora. Dacă am încerca să realizăm un compendiu, rezumând sau reproducând selectiv cele mai bune lucrări de literatură teologică ale țării noastre în intervalul de timp în care și-a desfășurat activitatea de sectar D. Cornilescu (deceniile 2-7 ale secolului nostru), am confisca activitatea unei tipografii pentru câțiva ani, inaugurând o adevărată serie editorială de traduceri, dar mai ales de lucrări originale teologice realizate în intervalul amintit...

Evident, dacă Alexandru Măianu ar fi cunoscut această situație, ar fi fost mai decent în laudele pe care le aduce ex-diaconului și tovarășului de prozelitism de atunci, preotului Tudor Popescu de la biserica bucureșteană Cuibul de barză - ambii, ulterior caterisiți, neîndrăznind să-l mai considere cel mai activ teolog pe care l-a avut România (p. 20). În continuare, pentru a justifica trecerea diaconului D. Cornilescu la confesiunea neoprotestantă, văzută ca o adevărată întoarcere la Dumnezeu, Alexandru Măianu se lansează în aprecieri - tot atâtea denigrări - la adresa Bisericii Ortodoxe Române, în cadrul căreia mult elogiatul erou al cărții, om inteligent și orgolios, și-a făcut Seminarul și Facultatea de Teologie - studii, de altfel, strălucite și ulterior profitabile în drumul pe care el însuși și l-a ales...

Al. Măianu declară că la începutul veacului, ortodoxismul nemulțumea profund poporul, pe intelectuali și pe înșiși preoții (p. 23). El a uitat sau s-a făcut că uită procentajul de ortodocși, constant atunci ca și acum în România, mai mult decât majoritar, și rolul de prim ordin al Bisericii Ortodoxe Române în intervalul la care se referă, în luptele pentru constituirea celui mai de seamă act istoric al poporului român, ridicat prin jertfele tuturor - al preoților inclusiv - constituirea statului național unitar și independent român la 1 Decembrie 1918. Mai departe, autorul se lansează în considerații asupra Bisericii Ortodoxe, dar mai ales asupra culturii române. O face în lipsa unei culturi de specialitate, călăuzit însă sigur de un meschin

Scanned with OKEN Scanner

instinct de prozelit al unei alte confesiuni. De unde a luat Al. Măianu informația că Biserica Ortodoxă Română a fost o parte a Bisericii Ortodoxe Ruse, slujbele religioase făcându-se în limba slavonă, până la Unire ? (p. 25). Recunoscând autoritatea onorifică a Patriarhiei de la Constantinopol, mitropoliile Principatelor medievale românești au avut înainte de actul autocefaliei Bisericii noastre, de la început, autonomia lor; în Muntenia, la Curtea de Argeș, unde a fost întronizat din 1359 Iachint de Vicina, dar și în Moldova unde, în ultimii ani ai secolului al XIV-lea, delegații Patriarhiei din Constantinopol au trebuit să facă cale întoarsă, neputând să schimbe mitropolitul moldovean ales după datinile Țării, politic independente datini devenite legi pentru generațiile ulterioare.

Din ceea ce spune Al. Măianu în continuare (p. 26), rezultă că românii de abia la mijlocul secolului al XIX-lea s-au deșteptat (în sfârșit !) și au început să utilizeze textele sfinte în limba română. Cum și-a permis acest profesor să ne fure peste cinci secole de civilizație românească, prezentându-ne lumii ca pe niște hotentoți care așteptau anul 1860 ca să-și facă primele lor traduceri din textele sfinte, ei românii, ai căror strămoși deveneau creștini în majoritate cu 17 secole în urmă... Al. Măianu a făcut liceul în România. A uitat de lecțiile la ora de limba română, despre eforturile diaconului Coresi de transpunere a textelor religioase în limba română - eforturi materializate în memorabila lui serie de tipărituri din sec. al XIV-lea ? A uitat de fraza acestui cărturar, din lucrarea sa Întrebarea creștinească, tipărită la Brașov în 1559 când, criticând deprinderea preoților ortodocși de a sluji într-altă limbă decât aceea a credincioșilor adunați la liturghie, recomanda: În sfînta besearică mai bine e a grăi cinci cuvinte cu înțeles, decît zece mii de cuvinte neînțelese în limbă striină. Și să nu uităm că această Întrebare creștinească a diaconului Coresi - reper de seamă în folosirea limbii române în cultura noastră - era anticipată de textele religioase maramureșene (în limba română) ale sec. XV - traduceri care succedau altele mult mai vechi.

Al. Măianu a uitat de vestita traducere a mitropolitului Simeon Ștefan al Ardealului - Noul Testament de la Bălgrad din 1648, sau Cazania, tipărită în 1643, a mitropolitului Varlaam al Moldovei, care scriind și predicând în fața altarului străbun, în limba țării, se adresa către toată semenția românească. Și ca dânsul au fost atâția alții - corifei ai limbii romane sau modești anonimi conjugați de-a lungul secolelor în acel efort permanent de îmbogățire și modelare a limbii naționale, ca un fagure de miere, care avea să triumfe în secolul al XIX-lea în opera creatorului de geniu al Luceafărului.

Al. Măianu nu a uitat, totuși, de Biblia lui Șerban Cantacuzino, tradusă în limba română de cărturarii țării și tipărită în 1688, dar o prezintă în reproducerea fotografică, la pagina 153, ca Biblia de la București, în limba slavonă, 1688. Probabil, autorul cărții nu a aflat că în evul mediu românii și-au scris și tipărit textul Bibliei în alfabetul chirilic, căci titlul - fie și șters - reprodus este destul de lizibil Biblia sau dumnezeiasca Scriptură - text care nu poate fi în limba slavonă cum declară zelosul predicator evanghelist.

Scanned with OKEN Scanner

Înainte de a se lansa în funcțiile pe care le-a deținut în cadrul instituțiilor confesiunii sale, Al. Măianu a fost predicator la București, la Casa de rugăciune din strada Carol Davila nr. 48, dar și cadru didactic la Institutul Agronomic din capitală. A urmat, probabil, tot aici liceul și facultatea, precum și doctoratul în specialitate. Să nu fi știut ceea ce orice absolvent de liceu - oricât de puțin silitor ar fi - că Biblia din 1688 era un monument al limbii literare românești, să fi ignorat activitatea de traducător a diaconului Coresi ? Nu credem acest lucru, după cum nu credem că Al. Măianu a fost un caz patologic, nu de alta dar trebuie să fii anormal pentru a reproduce iconografic imaginea unei cărți, tipărită în limba română, cu titlul și litere de-o șchioapă, în această limbă și să o prezinți publicului american neavizat că este scrisă în limba slavonă...

Nu trebuie să ne mirăm prea mult de vreme ce, editând-o, Biserica evanghelică din București, reeditează de fapt o cumplită eroare...

Firește, nu este vorba nici de patologie și nici de crasă incultură, ci de un act de conștientă dezinformare și atroce ticăloșie, act de lezare a spiritualității românești. Dar dacă, dincolo de ocean, Al. Măianu și-a permis să-și bată loc de valorile sacre ale poporului nostru, mă întreb cum își permit domnii de la Biserica evanghelică română din București să-i reediteze aici, în România, batjocura și aberațiile? Este cel puțin un act de penibilă complicitate - penală - pentru ei ca purtători ai unui buletin de identitate de cetățeni români ...

(Cuvânt și suflet, VII (1997), nr. 1-6, p. 7)

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL IV

OM ȘI NATURĂ - ÎNTRE SENTIMENT ȘI RESPONSABILITATE

Scanned with OKEN Scanner

A VORBI DESPRE SENTIMENTUL NATURII

A vorbi despre sentimentul naturii, preocupare de istorie literară coroborând însă datele unor diferite și multiple discipline neliterare, nu înseamnă pentru istoricul literar a-și limita cercetarea la orizontul unei teme literare așa cum dealtfel fenomenul a fost, în mare măsură, conceput de-a lungul a două secole. Cercetându-l diacronic și concomitent la mai multe popoare intrăm, pe nesimțite, nu atât într-o problemă de literatură comparată cât într-o *istorie* a spiritului uman, proteic în dimensiunile și metamorfozele variantelor sale naționale. Cu atât mai mult aspectul în sine este vizibil dacă îl raportăm la poporul nostru la care solidaritatea față de natură a constituit o componentă existențială străveche, urcând până dincolo de pragul îndepărtatei sale etnogeneze, specifică și definitorie pentru configurația lui spirituală. Caracteristic folclorului nostru, fenomenul a intrat fără hiatus în literatura română veche și cea modernă a secolului al XIX-lea, îmbogățindu-i și nuanțându-i nu numai mijloacele de expresie, dar și varietatea tematică.

Indiferent din partea cui veneau, a literaților, folcloriștilor sau sociologilor și etno-psihologilor, toate referințele duceau la aceeași concluzie: *Nu este posibil un portret interior al poporului român, fără descifrarea relației complexe om-natură* [1]. Inexplicabilă este totuși neglijarea acestei probleme în aria cercetărilor noastre. Exceptând studiul temeinic al lui Alexandru Philippide *Sentimentul naturii și expresia lui literară* din vol. *Scriitorul și arta lui* (1968) ca și articolele care i-au succedat [2], despre sentimentul naturii s-a scris rar, mai întotdeauna raportat la tematica scriitorilor, cu prilejul monografiilor sau comemorărilor. Lipsesc studiile teoretice asupra sentimentului naturii la români, de asemenea nu s-a urmărit reflexul literar al acesteia în folclor și datini (raportare fundamentală ce se impune, indispensabilă la noi oricărei viitoare explorări a literaturii culte). Tangențială și nu întotdeauna inspirată a fost corelarea, în exegezele literare, a fenomenului literar cu cel geografic - impas pe care, în specialitatea lor, istorici ca C. C. Giurescu, Dinu C. Giurescu, C. Daicoviciu l-au depășit de mult.

Literatura de specialitate franceză, engleză, germană au editat, cu întreruperi, o serie de lucrări, parte din ele devenite *clasice* prin apelul ulterior la ele [3]. Limitate deliberat la studiul expresiei literare a fenomenului, ele includ, monografic sau pe grupări literare, scriitorii preromantici și romantici, scriitorii antichității clasice, mai rar scriitorii ulteriori ai secolului al XIX-lea sau cei din contemporaneitatea secolului nostru. Puține dintre aceste lucrări au abordat sentimentul naturii ca fenomen psi-

Scanned with OKEN Scanner

hic coroborând datele diverselor discipline așa cum procedează lucrarea lui Albert Dauzat (*Le sentiment de la nature et son expression artistique*, Paris, 1914) - meritorie din acest punct de vedere dar deficitară prin unele concluzii. I-a fost dat unui naturalist (și faptul nu surprinde) - Alexander von Humboldt - să decanteze elementele esențiale ale sentimentului naturii ca fenomen psihic oferind cercetărilor ulterioare (aplicate la textele literare) dacă nu o platformă inepuizabilă de referințe, câteva jaloane (sigure) de orientare. După un secol de încercări (și reușite) în direcția cercetării fenomenului (mai precis a expresiei lui artistice) problema a revenit din nou subiect de stringentă actualitate. De data aceasta cei care o pun sunt ecologii [4].

Consecință a interacțiunii nelimitate a omului asupra mediului înconjurător, într-o epocă în care planeta noastră suferă un multilateral proces de tehnicizare, are loc o poluare excesivă a pământului și apelor, pădurilor, pășunilor și aerului. Habitat al omului, natura devine și depozitarul deșeurilor activității acestuia. Gunoaiele, resturile industriale murdăresc, ard pășuni și terenuri agricole, ape repezi de munte devin infecte canale de deversare a reziduurilor chimice, poluanții gazoși otrăvesc atmosfera... Folosirea excesivă a substanțelor chimice în agricultură, dincolo de eficiența lor economică, se soldează progresiv cu distrugerea unor viețăți - simultane dispariții ale unor verigi ale lanțului biologic antrenând de regulă alte dispariții și perturbări. Vechea problemă a adaptării omului la natură și-a menținut termenii într-un raport inversat. Smulși din biotopul lor originar, arborii în vecinătatea de coșmar a aglomerației rutiere, încorsetați de centura de asfalt și beton își îndreaptă, mai departe, vârfurile spre soare. Și totuși omul, pus în situația dramatică de a-și crea o a doua natură (habitat al existenței sale) în care prima (cea adevărată) capătă caracterul unei naturalități secunde, instituite de el, depinde mai departe de resursele naturale primare (imposibil deocamdată de înlocuit), resurse care i-au condiționat apariția și asigurat supraviețuirea speciei sale.

Exploatarea abuzivă a naturii generează temeri colective: *Nu dorim să jucăm rolul Casandrei,* - spune Jean Dorst, făcându-se ecoul acestora - *dar fiecare dintre noi a avut uneori impresia că s-a urcat într-un tren care merge cu viteză și din care nu mai poate coborî. Poate către prosperitate, dar poate și către un impas sau chiar o catastrofă* [5]. Creșterea continuă a construcțiilor de beton, metal și sticlă, întretăierea frecventă a benzilor de asfalt sustrage omul, dacă nu sunt respectate anumite norme, milenarului său leagăn și practic, bunurilor sale: aerul, apa, lumina și verdeața - bucurii esențiale și indispensabile în neîntinata lor elementaritate. Elementele civilizației moderne se pot întoarce, în anumite condiții, împotriva omului. Dispar păduri întregi din imperioasa nevoie de celuloză; mor, otrăviți de reziduurile fabricilor, peștii marilor fluvii; acizii deșeurilor ard iarba; dispare poezia unică a peisajelor necontrafăcute. *Lumea îmbătrânește repede îndată ce noi sosim acolo* constata Ernest Hemingway în una din scrierile sale [6].

Dacă visul reîntoarcerii totale în natură, vis frumos și atât de fructuos în consecințele sale literare europene, nu se mai poate astăzi constitui, totuși aspirația spre o colaborare dintre om și natură - în care cel dintâi s-o menajeze și pe cât este posi-

Scanned with OKEN Scanner

bil să-i respecte, folosindu-i legile - colaborare care ar alunga spaimele de viitor ale ecologilor, devine obligatorie. Mai mult, acele rezerve - formațiuni biogeografice neatinse încă sau atinse prea puțin de interacțiunea forței umane - trebuie ocrotite în puritatea lor originară. Suntem din fericire printre țările în care ocrotirea naturii a fost legiferată dându-i-se girul obligației colective și oficiale. Dincolo de întinderile cultivate, necesitatea imperioasă a păstrării naturii se impune din o diversitate de factori între care cel medical al regenerării vitale, al menținerii unui echilibru pe care configurația lumii moderne l-a zdruncinat în multe părți și continuă să-l amenințe. Natura purifică și înalță, întreține spectacolul unei varietăți estetice opuse *cenușiului* cotidian, deconectează și educă. Sunt vorbe vechi pe care lumea le repetă de secole, dar care, de fiecare dată, într-un alt context, își descoperă noi sensuri și exigențe.

Oricând natura ferită de imixtiunea contrafacerilor devine locul în care omul singur se regăsește într-un dialog cu el însuși în autenticitatea dimensiunilor sale. Păstrată în puritatea ei originară sau în rezultatul unei conlucrări armonioase, care nu i-ar răstălmăci rosturile, natura devine factor esențial al echilibrului uman - într-o lume în care tehnicismul trepidant activează, în această privință, în sens invers - având un rol psiho-terapeutic pe care medicii înșiși îl reclamă. În perspectiva istoriei și civilizației noastre, în care factorul geografic a fost dominant, principiile care direcționează protejarea și conservarea peisajului natural ca și siturile (rezultante ale imixtiunii de dorit fericite a omului), vor fi aceleași ca și la monumentele istorice. Ca și acestea, și uneori în mai mare măsură decât ele, pădurile și munții, întinderile cerealiere ale câmpiilor, dumbrăvile și luncile la cotituri de ape desemnează la noi o vatră de străveche istorie, un codru de milenare experiențe, zona unei anumite sensibilități. O intrare în cadrul ambiant de viață al strămoșilor implică însuși contactul cu o matrice sufletească. Trăim și ne adăugăm peste veacuri, dar într-o neîntreruptă continuitate cu predecesorii, sentimentul apartenenței la un pământ în care o anumită comunitate de spirite, a noastră, a viețuit, durat și l-a apărat.

O încercare de delimitare a sentimentului naturii în literatură presupune implicit delimitarea obiectului acestuia - conceptul de natură în opera de artă. El poate fi peisajul, *în sensul larg al cuvântului* [7], și în acest sens a fost conceput în descriptivismul naturii dominant în secolul al XIX-lea. Delimitarea lui Kenneth Clarck rezidă în înseși posibilitățile normale ale organelor umane de recepție (*acea parte a lumii care n-a fost creată de mâna omului și pe care o putem percepe cu simțurile noastre fără alt ajutor*) [8]. Explicabilă și normală în secolul trecut delimitarea, recunoaște același exeget, e rigidă în epoca noastră când lunetele microscoapelor perfecționate relevă miracolul peisajelor altor lumi pe care simțurile omului nu le pot percepe fără intermediul unor mijloace tehnice. O secvență de microscop reflectă o lume mirifică, total inedită și uneori discordantă, sustrasă în general normativelor de clasificare și ordonare tradiționale ale ochiului. Adâncimi invizibile ale naturii trezesc interesul și sunt explorate concomitent cu cele ale sufletului uman. Am adăuga astfel revelația miracolului luminilor inexistente dar *posibile*, în care imaginea prin nimic îndatorată naturii cognoscibile nu mai conține nici un element care să trădeze lumea formelor din viața

Scanned with OKEN Scanner

de toate zilele, a contactului direct. Este lumea viziunilor artiștilor Joan Miro și Yves Tanguy care ca și Paul Klee - din prima jumătate a secolului nostru - consideră că *lumea în forma sa actuală nu-i singura posibilă.*

Proza românească a secolului al XIX-lea va reține (cu foarte puține excepții) primul concept - mai restrâns - acela la care se referă și Dauzat. El cuprinde formele de relief - munții, câmpiile, dealurile, rețeaua hidrografică în marea ei diversitate, ipostazele ei climatice, stihiile naturii, momente ale succesiunii temporale, ale zilei și nopții sau anotimpurilor, formațiunile biogeografice (pădurea, pășunile etc.). Prezența faunei și în general a tuturor vietăților care populează decorul vegetal completând și potențând fiorul vital al peisajului nu poate fi exclusă. Peisajul poate fi static sau sub formă de proces. La scară umană, fantasticul literaturii române nu modifică, în general, aparențele exterioare ale naturii. Peisajul imaginar edenic din *Sărmanul Dionis* și cel din *Umbra mea* (M. Eminescu) devine o variantă, idealizată, a frumuseților naturii reale.

O vizibilă transmutare suferă conceptul de natură în opera literară în condițiile secolului nostru. Dacă pe de o parte în beletristică subiectivizarea naturii - permanență modernă - diminuează, progresiv, concretul și figuralul reducându-le la amintiri sau stilizări cu finalități simbolice, peisajul însuși, atunci când el se păstrează în limitele lui tradiționale, își schimbă radical conținutul. Dacă imaginea naturii sălbatice, necălcate de om, s-a păstrat redusă la *oazele* junglei sau a devenit aspirație turistică ori ficțiune literară, în schimb, peisajul - rezultat al interacțiunii dintre mediu și om - se generalizează rapid. Luând forme uneori dezastruoase, dacă ne raportăm la armonia inițială a naturii, alteori fericite, de armonioasă completare, peisajul își schimbă configurația. El poate fi sit (fr. site) - formulă de peisaj în care colaborarea între cei doi factori devine armonioasă și cu certe finalități artistice - sau peisaj industrial, urban, în care platformele de ciment, agregatele mecanice, betonul și fierul construcțiilor, într-o mondială proliferare, încearcă prin înșiși declanșatorii ofensivei industriale o integrare imperios cerută. Integrate sau discrepante, umanizate sau înfruntându-se dramatic, ele consfințesc un fapt de actuală notorietate - preeminența factorului uman asupra naturii.

Dacă în delimitarea conceptului de natură se constată în majoritatea cazurilor un consens aproape unanim asupra realității delimitate - eventualele deosebiri ulterioare având ca sursă evoluția conținutului acestui concept în literatura secolului nostru - decantarea noțiunii de sentiment al naturii (în literatură) a declanșat, dacă nu polemici răsunătoare, puncte de vedere în dezacord, uneori, total; fiecare dintre ele aveau scuza noțiunii însăși, subiectivă în sine, depinzând de receptarea umană pe indivizi, diferențiată în funcție de apartenența lor etnic-națională, ocupațiile, cultura, simțul estetic, vârsta, dispozițiile sufletești de moment etc. Intenția a a-l depista și defini apare în general la istoricii literari și nu la psihologi (cum s-ar fi cuvenit). Într-o perspectivă ulterioară, când sentimentul naturii capătă interpretări unilaterale, chiar eronate, lucrarea *Kosmos* (1845-1862) a marelui naturalist Alexander von Humboldt a constituit un serios punct de plecare.

Scanned with OKEN Scanner

Având în vedere cadrul de istorie literară în care această noțiune este analizată, confuziile între sentimentul naturii și sentimentul naturii frumoase ca și prezenta condiționare a acestuia ca factor psihic de existența expresiei sale epic-descriptive erau în firea lucrurilor. În concluzie, sentimentul naturii îi apare lui Dauzat ca o *formă superioară de sensibilitate și de plăcere intelectuală* și este condiționat, în exprimarea sa, *într-o slabă măsură de mediul geografic și de rasă, ci mai ales de starea de civilizație și moravuri* [9]. Fără a-și asuma riscul unor concluzii definitive, cercetătorul francez lasă să se întrevadă confuziile dintre sentimentul naturii (element psihic de domeniul afectelor) și modalitățile lui de exprimare. Cronologizat eronat ca apariție, sentimentul naturii a fost considerat, în directă consecință, posterior celui artistic [10]. Autorul lucrării *Le sentiment de la nature et son expression artistique* îl explica ca o reacție împotriva vieții urbane. Dacă e adevărat că *cele mai frumoase peisaje s-au scris în inima orașului* - viața între ziduri trezind nostalgia naturii - nu putem nega existența (de o vigoare uneori neegalată) a sentimentului naturii la țăran, păstor sau marinar chiar dacă nici unul din reprezentanții acestora nu ar simți nevoia să și-l exprime sub forma amplorii descriptive...

Sentimentul naturii este circumscris, prin materialul faptic utilizat, literaturii europene de la J. J. Rousseau încoace; Dauzat eluda însă în mod nejustificat epoci întregi care l-au reflectat cu strălucire (literatura ebraică veche, lirica Egiptului antic, imnurile Vedelor sau literatura sanscrită), dar și creațiile spirituale ale unor popoare aflate pe altă treaptă (mai puțin evoluată) de dezvoltare. Sunt texte din literatura orală a pieilor roșii care, prin profunzimea impresionantă a sentimentului naturii, prin varietatea raportărilor lui la valorile sufletului uman, concurează, dincolo de expresia lor literară, aceleași ipostaze din literatura cultă.

Dacă sentimentul naturii nu se poate confunda cu sentimentul naturii frumoase - noțiunea de frumusețe variind de la epocă la epocă - el nu poate fi condiționat de expresia lui artistică, în special de amploarea lui descriptivă în operele literare. Departe de a-l desemna cu fermitate, descrierile de natură - prolixe - marchează frecvent precaritatea sentimentului naturii. Dacă în literatura cultă amploarea descriptivă reflectând peisajul poate fi uneori suspectă, în folclor, în schimb, ea este de-a dreptul contrafacere a folcloriștilor, scriitori refulați.

Născut în cadrul unei coexistențe milenare a omului cu natura, sentimentul naturii apare ca o consecință a acestei interdependențe. Implică elementul estetic dar nu se reduce la el. Incluzând elemente determinate de stimulii exteriori (ai naturii), dar și elemente subiectiv-imaginative, fenomenul pe cât este de stabil, pe atât de greu este de definit în complexitatea sa. El există de la caz la caz, mai puternic sau mai slab, în funcție de popoare, dar și de indivizii luați aparte. De la popor la popor sau de la individ la individ sentimentul naturii poate fi mai puternic sau mai slab, niciodată însă cu desăvârșire inexistent. *Dat* primordial, el nu este totuși definitiv; lente, schimbările sunt perceptibile la perioade îndelungate de timp. Evident, de la primele sale manifestări până la aspectul său actual, sentimentul naturii, fără a-și sacrifica unele elemente de bază, a evoluat simțitor de la epocă la epocă. Adorației cvasireli-

Scanned with OKEN Scanner

gioase a naturii, accentuând o viziune antropomorfică specifică primelor stadii ale dezvoltării conștiinței umane, i se vor substitui, mai târziu, alte forme ieșite din pura contemplație estetică. În acest proces omul a văzut în natură mai întâi o înfricoșătoare forță, alternativ un prieten puternic fără ca prin aceasta să fi fost, de la început, pe picior de egalitate cu el. Estompându-se cu timpul primul aspect, naturii i s-au atribuit treptat rolul de protector și confesor, mai mult, într-o evoluție ulterioară a imaginii ei literare, și ipostaza de alter ego al stărilor sale sufletești. Receptarea modernă a naturii are aici una din principalele sale surse. Specific pentru profilul spiritual al unui popor, sentimentul naturii este pentru români definitoriu și de o deosebită intensitate. Aspect al interdependenței dintre om și mediul său ambiant naturist, el este implicit o formă de receptare particulară a peisajului exterior, de relevare a legăturilor organice (existente sau regăsite) dintre individ și un peisaj căruia îi aparține sau spre care îl cheamă fiorii lăuntrici ai adâncurilor.

*

Departe de a fi un simplu *dat*, primordial și imuabil, sentimentul naturii se constituie complex, în perspectiva unei lungi evoluții în care determinantul geografic și cel psihosocial își au fiecare rolul lor. Anticipând ilustrarea sa artistică, sentimentul naturii s-a conturat înaintea apariției primelor texte scrise; primele monumente literare apar de obicei când acesta și-a fixat câteva din coordonatele sale. Sunt popoare care au dispărut fără a avea șansa să-l încredințeze scrisului. Nu cunoaștem producțiile spirituale ale geto-dacilor, dar studiul atent al modului lor de viață, credințelor și habitudinilor, atât cât le cunoaștem din informațiile disparate ale scriitorilor antici, semnalează la ei prezența unui puternic sentiment al naturii.

Cristalizat relativ târziu, sentimentul naturii perpetuează anumite elemente, definitorii, ale substratului autohton, anterior formării poporului român și a limbii sale. Fără a avea ambiția unei cronologizări a evoluției sentimentului naturii, prezența a câtorva grade ale receptării, de la cele mai simple la cele mai complexe, este semnificativă în acest sens. De la simpla lui semnalare până la sentimentul fuziunii cu natura parcurgem treptele unui proces implicând perioade literare dar și epoci de istorie.

Într-un prim prag al receptării sentimentul naturii se integrează conștiinței dependenței - o dependență biologică, întrucât omul și-a găsit în ipostaza de culegător și vânător o sursă de supraviețuire. Evident avem de a face cu o receptare utilitară care își asociază însă sentimentul bucuriei existenței în mediul în care trăiește. Sentimentul naturii sacre, adorarea ei, sunt consecințe firești ale acestei dependențe. Treptat, își fac loc, într-un peisaj care garantează supraviețuirea, uneori chiar belșugul, sentimentul atașării de un sol; certitudinii i se asociază o senzație de libertate. Imnurile Egiptului de altădată, antice omagii rituale, asociau sentimentului plenitudinii vieții, într-o țară devenită *dar al Nilului*, sumare elemente de ordin estetic. Departe de a fi o descoperire târzie, primele producții literare în drum spre civilizație îl includeau, fie și rudimentar. Având în vedere evoluția diferită a popoarelor,

Scanned with OKEN Scanner

succesiunea unor etnogeneze și a unor experiențe istorice diferite, de o sincronizare a apariției și a viziunilor naturii nu poate fi vorba. La o distanță de șaptesprezece secole, obosiți de tumultul experiențelor și artificialitate, oamenii lui Octavian August se întâlnesc cu cei din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea european în aceeași aspirație spre cadrul rustic, deconectant și regenerator. Sub semnul aceleiași căutări a liniștii și echilibrului, în munți (cadru rar, neglijat de antichitatea literară greco-romană) *plăcerile sunt mai puțin pătimașe, pasiunile mai moderate* [11]. Stând sub imperiul faptelor, epoca migrațiilor popoarelor și în general feudalismul nu au cultivat propriu-zis atenția spre natură. De-abia Renașterea, inaugurând formele deschise ale vieții, va relua, la început sub forma modestă a pastoralei, această preocupare. Preferința pentru un anumit peisaj facilitează ceea ce Humboldt numea o *altă desfătare*. Ea se datora și scotea în evidență *caracterul individual al unui ținut* [12]. Accentuată de romancieri, orientarea spre un peisaj *selon son coeur* nu era totuși în totalitate o revelație romantică. Corespunzând unei anumite stări sufletești, impresiile devin tot mai intense și mai definite în exprimarea lor orală sau scrisă. Apare o nouă noțiune, cea a individualității peisajului. Tentat de a-și scurta orizontul lăuntric omul își descoperă într-un anumit peisaj afinități și concordanțe afective. Fantezia își are și ea aici rolul ei: *Fantezia își exercită atunci liberul joc al plăsmuirilor sale în tot ceea ce simțurile nu pot atinge complet; acțiunea ei ia mereu altă direcție, cu fiecare schimbare în starea sufletească a privitorului. Înșelați, noi credem că primim de la lumea exterioară ceea ce noi înșine am pus în ea* [13]. Apare peisajul *état d'âme* pătruns de înțelegerea romantică a unei naturi sensibilizată de propriile noastre sentimente. Sentimentele umane interferează peisajul uneori până la confuzie, excluzând astfel conștiința împrumutului.

Natura trăiește o viață particulară reflectând prin intropatie (Einfühlung) propria noastră viață sufletească. Este punctul de limită al receptării romantice - nivel de la care se revendică mare parte din interpretările moderne ale naturii. Sincronici ori anticipând procesul, pictorii se vor emancipa de prejudecata culorii locale sau de servituțile vechii maniere tradițional - academiste ale formelor în favoarea reliefării sentimentelor ori ideii. Noua orientare în plastică, prezidând selecția elementelor, transformarea radicală a acestora prin deformare sau stilizare, antrenează, mai moderat firește, și imaginea literară a peisajului. Fără a fi ultimul stadiu (sunt scriitori care într-o reevaluare modernă a peisajului tind spre o *reabilitare* descriptivistă a formelor concrete ale naturii în opere literare, nealterate de subiectivismul deformant) procesul în sine marchează în literatura sfârșitului veacului anterior și a primelor decenii ale secolului al XX-lea un moment de vârf. El ne conduce de-a lungul unei necontenite nuanțări și rafinări literare a sentimentului naturii, reliefat în vastitatea reacțiilor sufletului uman.

Variatele forme ale reliefului (câmpii, dealuri și munți, întinderile acvatice ale râurilor, lacurilor sau mării) vor intra treptat în vederile literaturii. Succesiunea lor progresivă, marcând diferite etape ale receptării naturii, desemnează implicit momentele de seamă ale conștiinței literare ale epocii. De la primele imagini izolate

Scanned with OKEN Scanner

ale florii sau ale grădinii (*hortus conclusus*) din arta feudalismului european, la imaginea câmpiei (secolul al XVII-lea), la aceea a muntelui și în general a diversității naturii (sfârșitul secolului al XVIII-lea și prima jumătate a celui următor) facem cunoștință cu un proces neîntrerupt în varierea, îmbogățirea și rafinarea registrului imagistic.

Peisajul câștigă o individualitate - rezultat al unei duble și concomitente conlucrări -, cea a potențării și diversificării registrului senzorial și a puternicei penetrări a eului uman. Există o viziune a naturii proprie unui popor, înțelegând prin aceasta sinteza unor elemente fundamentale verificate diacronic și integrabilă spiritualității acestuia, după cum există o alta, specifică unei epoci sau unui scriitor; elastic, termenul poate caracteriza, din acest punct de vedere, popoare, epoci de cultură, etape ale acestora sau ale operei unui singur autor.

Există o viziune realistă (în sensul respectării formelor exterioare într-un arsenal imagistic tradițional-instituit), după cum există una impresionistă în care elementele amintite sunt sacrificate plăcerii clipei, implicit impresiei prime. Există un peisaj alegoric sau simbolic, după cum există unul idealizat, de vis, finalizare - uneori înșelătoare - a aspirațiilor unei epoci. Există o viziune naturalistă după cum există un peisaj fantastic, fascinant prin hibridizările ființelor și obiectelor sau insolitul raporturilor dintre ele. Exclus facilităților mijloacelor lui tradiționale de exprimare, el poate dezvălui într-o altă ipostază, mai profundă, o realitate aparent invizibilă, dar nu mai puțin consubstanțială lumii sugerate - veritabilă imanență a magicului în real.

Un peisaj pictat - spunea Fr. Paulhan - rezumă *une conception du monde* [14] și am extinde constatarea și la pandantul său literar. Vibrând adânc la inflexiunile sufletului uman, o imagine literară a naturii impune, dincolo de eul lăuntric al creatorului, felul de a vedea al colectivității din care acesta face parte. Delimitarea acestui *fel de a vedea*, a unei viziuni românești a naturii este totuși dificilă, într-o oarecare măsură chiar riscantă, din însăși dorința de a oferi o concluzie-sinteză, și nu o enumerare de componente ale acesteia. Coroborând datele disciplinelor literare și neliterare ea trebuie să se refere nu numai la o epocă revolută, ci să implice din acest punct de vedere contemporaneitatea, ca realitate și perspectivă. Operația de sistematizare și esențializare va decanta diacronic coordonatele fundamentale ale sentimentului naturii, identificabile și la alte popoare, dar și acele elemente care diferențiază distinct o variantă românească a acestuia.

Delimitarea variantelor naționale particularizând aspecte fundamentale, general-umane, ale receptării la majoritatea popoarelor, implicit sublinierea acelor elemente specifice, singularizând un anumit mod de a vedea și simți, sunt două exigențe concomitente în cercetarea, respectiv schițarea unei viziuni românești a naturii. Preferința pentru anumite forme de relief în cadrul teritoriului pe care un popor îl locuiește constituie în această privință un indiciu de prim ordin. Sunt popoare în configurația cărora elementul dominant îl constituie marea, pentru altele câmpia sau munții. In stabilirea reflexului acestora în sensibilitatea și spiritualitatea lor, beletristica este departe însă de a constitui întotdeauna principalul argument [15].

Scanned with OKEN Scanner

Prezența la noi a unui relief variat, impresionând prin varietatea pitorescului și echilibrul tuturor formelor sale, a exclus singularizarea preferințelor pentru numai una dintre acestea. Fără a avea toate aceeași audiență literară, muntele, dealul, pădurile apar în literatura secolului al XIX-lea, sporadic în cea veche, majoritatea (dar inegal reprezentate) în folclor. Urmând imaginii unice, de excepție din proza și poezia eminesciană, marea (ca și câmpia și râurile din operele altor scriitori) își desăvârșesc în secolul următor anexarea lor într-o geografie a spiritului. Un loc aparte îl ocupă munții.

Spațiu al libertății și vatră de istorie, mediu al legendei și personificare a sublimului, în sfârșit spațiu al sensibilității romantice, era normal ca muntele să întrunească (în secolul al XIX-lea, în mare măsură și cel următor), între celelalte forme de relief, majoritatea opțiunilor. Impresionanți prin varietatea geologiei, confundați sau substituiți falnicei sale mantii silvestre - codrii, ei înșiși determinând la noi o adevărată mitologie - munții, străjuiți de legendarele cetăți ale lui Decebal, devin, în posteritatea urmașilor, simboluri ale rezistenței naționale. Dacă pe grecii antici munții frecvent i-au despărțit, factorul de legătură și unire în întinsa lor diasporă constituindu-l la acest popor de comercianți și corăbieri marea [16], în schimb pe românii din toate provinciile curbura carpatică i-a unit, punându-i sub stindardul acelorași idealuri chiar și atunci când, prin forța împrejurărilor vitrege, ei erau separați. Există oameni ai muntelui și un sentiment al muntelui adiacent celui al pădurii (codrului) - unul din cele mai nuanțate din literatura noastră -, după cum există un sentiment al câmpiei sau un altul al mării - tot atâtea spații matrice ale sensibilității umane. Plecând de la acestea, s-ar putea alcătui o hartă în care zonele de relief și regiunile țării ar polariza, diferențiat, scriitori și opere literare. Nu întotdeauna locul nașterii unui scriitor ar coincide însă cu zona sensibilității sale. Unii ar veșnici un loc, alții mai multe; Eminescu și Sadoveanu - pe toate.

Mai mult decât preferința pentru anumite forme de relief, factorii unificatori ai unei anumite viziuni a naturii îi vor constitui acele note și comandamente comune în procesul de receptare. De la început se impune, la noi, într-o astfel de viziune, un omniprezent spirit de măsură, nota de echilibru între subiect și obiect fiind evidentă. Într-un spațiu în care munții au înălțimi medii, în care pădurile, fie ele și adânci, erau întretăiate de ochiurile așezărilor omenești, iar câmpiile, fie și întinse, nu erau savane fără sfârșit, omul încerca rareori sentimentul de copleșire. Nu am avut teroarea sublimă a verticalității și nici angoasa întinderilor orizontale. Nu am avut o mistică a naturii și nici sentimentul ostilității ei zdrobitoare. Într-o spiritualitate, caracterizată între altele și printr-un *refuz al gigantescului* [17], grandiosul spațiului alpestru nu este atât unul al dimensiunilor ci mai curând rezultatul unei sinteze în care geologicul, freamătul cetinii și al legendei sunt prioritare. Sub semnul unei generale note de temperanță stau majoritatea elementelor peisajului. Pe plan literar însăși cromatica se subsumează aceleiași vocații pentru culorile stinse. În nota majoritară, efuziunile sufletești vor fi și ele mai reținute, iar expresia lor lapidară, dar deosebit de sugestivă. O exclamație episodică în fața harurilor naturii (Creangă), gestul de a bea apa de rămas bun din fân-

Scanned with OKEN Scanner

tâna satului părăsit de nevoie (Fănuș Neagu), stingerea lui Moș Calistru pe Deleleu sunt superioare ca forță de sugestie descrierilor ample, dar fastidioase. Amploarea descriptivă totuși există, descrierile de natură sadoveniene devin însă lungi poeme - monologuri lirice - sau fac loc pe parcurs inserției generale a elementului narativ. Exuberant, aspectul plurisenzorial al naturii, pitorescul formelor și culorilor este covârșit de reverberațiile sufletului uman; poezia se substituie aparențelor plastice.

Pentru poporul care a văzut în codri sursă de existență dar și panteon sufletesc, cetate de apărare dar și intermediu al unei unice, originale, civilizații, natura nu putea fi resimțită decât ca un prieten. Este dealtfel ipostaza ei cea mai profundă în spiritualitatea noastră. Conștiința că această natură, ciclic metamorfozabilă, îi este o aliată nedezmințită (Și de aceea tot ce mișcă-n țara asta, râul, ramul, / Mi-e prieten numai mie...) l-a dus la o adorație pătrunsă de respect față de legile și harurile sale; încălcarea acestora lua în ochii eroilor sadovenieni din *Noptile de Sânziene* sau ai singuraticului pescar Amin al lui V. Voiculescu proporțiile unui hybris. În funcție de strictele sale necesități, tăierea unei păduri impunea odinioară un dureros ceremonial de expiere. Peste veacuri ecologii moderni vor reclama, din multiple considerente, respectul acelorași legi ale naturii, eventual conlucrarea, pe cât este posibil, cu ea.

Prietenia devine strânsă interdependență. Înainte de a fi o cutie de rezonanță a sufletului uman, natura a fost element esențial de simbioză; element al existenței dar, metaforic - fundamentalul termen de relaționare. O întreagă gamă a sentimentelor umane interfera - prin freamătul de frunze - epitafele unei zbuciumate istorii; experiențele veacurilor apuse, înălțările și prăbușirile, bucuria obștească sau amarul zilelor de restriște transpar prin vocile naturii. Raportul dintre om și natură înseamnă astfel integrare organică - *încorporare* - cu păstrarea totuși a elementelor distincte ale celor două entități; aparentă, fuziunea totală nu se constituie. Prioritară este receptarea naturii pentru valorile ei tonice, vitalizante. Elementele depresive sunt semnalabile fără a fi esențiale pentru ansamblul general. Parcă pentru a confirma regula răsună, în mijlocul peisajelor depresiv - nevrozante, apelul bacovian spre soare (*Note de primăvară*). Diferite forme ale evaziunii în natură converg majoritar spre căutarea latențelor vitale, regeneratoare ale naturii sau a recâștigării unității pierdute cu acestea.

Perpetuând permanențele unui ancestral spirit solar, propensiunea spre lumină devine, ca și cunoscuta aderență la spiritul de măsură, o caracteristică a imaginii naturii. Fără a fi frecventă dar ilustrată de condeie de întâia mână, o imagine a nopții există; sensurile radicale, subterane, ale nocturnului așa cum au fost ele relevate în literatura romantică germană nu se constituie însă. Ireductibila opoziție noapte-lumină de aici nu găsește la noi audiență, ci doar expresia conciliantă a celor două entități cosmice (clarul de lună eminescian). Fără a-i lipsi episodic accentele vital-paroxistice, lumina se impune în peisaj ca o prezență calmă de interferență; ea armonizează contururile, înlătură asperitățile, estompează culorile - reprezintă lumina blajin-integratoare a universului pasiunilor umane în cel al naturii.

Sub semnul aceleiași integrări organice evoluează un unic sentiment al timpului. Este timpul istoriei sau cel al legendei (și unul și altul sub semnul acelorași coor-

Scanned with OKEN Scanner

donate civice) - timpul trăirilor personale sau colective; ele se prelungesc în celălalt timp, al naturii, într-o neîntreruptă și particulară continuitate. Nemairitmându-și viața cu succesiunea anotimpurilor ca altădată, omul, sustras puterii lor restrictive, este disponibil și își adâncește bucuria unică a frumuseții lor.

Marile schimbări al cadrului ambiental, inserția imperioasă a activității umane în ordinea naturii, transformarea tot mai accentuată a acesteia în funcție de exigențele moderne ale unei epoci stând sub semnul unei febre constructive fără precedent au, sensibil, consecințe într-o viziune contemporană a naturii. Factorul preeminent este omul. Stilul, acea sinteză a acțiunilor transformatoare ale omului în ordinea naturală și de conlucrare cu aceasta, aparține acestei epoci. Paralel cu păstrarea, ocrotită de legi, a unor locuri rămase în autenticitatea lor originară, prin contur noile peisaje în care natura și instalațiile industriale, aglomerația blocurilor de locuit și noile monumente încearcă un nou acord între ceea ce este construit de om și ceea ce oferă natura de milenii. Este un nou legământ implicând din partea ambilor factori concesii dificil de realizat, dar obligatorii. Conștient de consecințe (și nu numai de frica acestora), omul devine protector. Sentimentului interdependenței, omagiului frumuseții i s-a asociat mai acut *conștiința răspunderii*.

Noi spații, ignorate altădată, procură astăzi senzația rară a insolitului. De la imaginile exterioare ale naturii, tradiționale puncte de referință, omul se îndreaptă - spre subteranul minier, spre lumina halucinantă a stalactitelor și stalagmitelor peșterilor sau spre aceea, nu mai puțin mirifică, a lumii microscopului; contemplă de sus, prin hubloul avionului, oceanul aerian sau coboară în liniștea adâncurilor acvatice. Când cei ce le vor explora vor fi nu numai astronauți, peisajul lunii sau al altor astre (până mai ieri, mai mult sau mai puțin romantice) va oferi literar imagini care nu vor mai repeta proiecțiile de altădată, în fantastic, ale spațiului cunoscut, terestru.

Fundamentale, elementele milenar constituite ale receptării naturii se mențin; nuanțate multiplu ele cunosc însă noi variante. Eliberat în mare parte de lutul greu al servituților de odinioară ce-l închideau, nu odată, într-un crâncen utilitarism, participant el însuși la transformarea naturii, omul își aprofundează însușirea ei estetică; se accentuează valorificarea valorilor psihovitalizante ale peisajului. Printr-o proliferare (devenită în ultimele decenii colectivă) a excursiilor, drumețiilor, alpinismului sau submersiunilor acvatice și a altor sporturi omul zilelor noastre, în raport cu natura, nu este un simplu contemplator; admirației față de aceasta i se asociază dorința fățișă de a o înfrunta. Recordurile ascensiunilor montane, ale escaladărilor piscurilor inaccesibile, coborârea cu batisfera în liniștea oceanelor, înfruntarea oceanului cu mijloace deliberat simplificate, explorarea actuală a cosmosului marchează momentele acestei noi atitudini. Omagiul naturii devine implicit unul adus propriei sale condiții umane.

Procesul muncii organizate intensifică și menține atașamentul omului față de teritoriul vieții sale - spațiu în care și-a făurit primele visuri și s-a bucurat de rodul străduințiilor sale. Unele deosebiri ce delimitau, în receptarea naturii, oamenii din medii și profesii diferite, dispar într-o lume în care diferența dintre sat și oraș se șterge

Scanned with OKEN Scanner

din ce în ce. Sudori din uzine și lucrători ai ogoarelor, oamenii artelor sau laboratoarelor se recunosc în acest atașament, această dragoste comună față de locurile lor și ale strămoșilor - pământul Patriei. Deasupra tuturor structurilor individuale ei se întâlnesc într-o viziune unitară a naturii, dată de comandamentele unui sentiment intrat în tiparele definitive ale spiritualității lor.

Acest mod de a concepe și reflecta în spirit natura coincide cu însăși aria formării și dezvoltării noastre ca neam. Sentimentul la români se desemnează, astfel, ca un sentiment al continuității și persistenței noastre naționale.

(din vol. *Geografie literară*, Ed. "Albatros", 1980, p. IX-XVII)

NOTE

1. Const. Ciopraga, *Personalitatea literaturii române*, Ed. *Junimea*, Iași, 1973, p. 37. Cf. și opiniile (anterioare) ale lui Tudor Vianu în *Studii de literatură română*, Editura didactică și pedagogică, București, 1965, p. 555.

2. Cf. articolele lui Al. Philippide: *Despre un înțeles românesc al sentimentului naturii* și *Umanizarea naturii* apărute succesiv în "Contemporanul" din 1974, nr. 2 (4 ianuarie) și nr. 5 (25 ianuarie).

3. Ne referim între altele la lucrările lui Myra Reynolds: *The Treatment of Nature în English Poetry between Pope and Wordsworth* (prima ediție Chicago, 1896), W. Flemming: *Der Wandel des deutschen Naturgefuhls vom 15 zum 18 Jahrhundert*, 1931, ale lui Paul Van Tieghem: *Le sentiment de la nature dans la préromantisme européen* (Paris, 1960) și G. Charlier *Le sentiment de la nature chez les romantiques francais* (Paris, 1912) anticipate în timp de cercetările lui Em. Gebhart: *Histoire du sentiment poétique de la nature* (Paris, 1860) și V. de Laprade: *Le sentiment de la nature chez les modernes*, (Paris, 1870).

4. Între lucrările aprținând geografilor, ecologilor sau sociologilor tratând tangențial sau având ca obiect principal situația naturii și a raportului omului cu aceasta citãm: Paul Claval: *Essais sur l'évolution de la geographie humaine*, Paris, 1964; Griffith Taylor: *Geography in the 20 Century*, London, 1964 și lucrările apărute în ediție românească (în afară de amintita carte a lui Jean Dorst s-au impus lucrări ca aceea a colectivului condus de Radovan Richta: *Civilizația la răscruce*, București, 1970; E. Bonnefous: *Omul sau natura?*, București, 1978, precum și importantele contribuții românești ale lui Octavian Băncilă sau Ioan Popovici (*Terra - prezent și viitor*, Ed. Albatros, 1979) etc.

5. Jean Dorst: *Înainte ca natura să moară*, trad. de Gusic Vladimir, Editura științifică, București, 1970, p. 21.

6. Cf. Ernest Hemingway: *Green Hills of Africa*, Gossudarstvennoe ucebno-pedagoghiceskoe izdatelstvo, Lennin-grad, 1962, p. 6.

7. Albert Dauzat: *Le sentiment de la nature et son expression artistique*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1914, p. 5.

Scanned with OKEN Scanner

8. Kenneth Clarck: *Arta peisajului*, în românește de Eugen Filotti, Ed. Meridiane, București, 1969, p. 139.

9. Albert Dauzat, *op. cit.*, p. 251.

10. *Idem*, p. 134.

11. J. J. Rousseau: *Oeuvres complètes*, Librairie Hachette et C-ie, Paris, 1883, tome IV, p. 51.

12. Alexander von Humboldt: *Kosmos*. Entwurfeiner physischen Weltbeschreibung - Stuttgard und Tubingen, Gotta 1845-1862, vol.I, p. 7. Confruntate cu textul ediției princeps germane, citatele din *Kosmos* de Humboldt sunt redate în traducerea poetului Al. Philippide din vol. *Scriitorul și arta lui*, Editura pentru literatură, 1968.

13. *Idem*, p. 7-8.

14. Fr. Paulhan: *L'esthétique du paysage par...*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1913, p. 103.

15. *Aducând marea în literatura italiană* poetul Rafaello Brignetti se simțea *în adevăr, un solitar. Noi am avut* - constata acesta - *navigatori celebri sau excelenți pescari. Dar povestitorii?...* Cf. *Întâlnire cu Rafaello Brignetti* (interviu luat de Dragoș Vrânceanu), în "România literară", nr. 33, 12.VIII.1971, p. 30.

16. André Bonnard: *Civilizația greacă*, traducere, cuvânt înainte și note de Iorgu Stoian, Editura științifică, București, 1967, vol. I, p. 38.

17. Constantin Noica: *Rostirea filozofică românească*, Editura științifică, București, 1970, p. 99.

Scanned with OKEN Scanner

ALEXANDRU ODOBESCU - ÎNTRE CLASICISM ȘI ROMANTISM ÎN RECEPTAREA NATURII

Elaborate și publicate în majoritatea lor într-o altă fază decât aceea a romantismului pașoptist, principalele opere ale lui Al. Odobescu se resimt complex de pe urma confluenței a două momente diferite în evoluția spiritului epocii sale. Scepticismul ironic, epicureismul, voluptățile estetice, senzualitatea rafinată, evaziunile frecvente în natură sau în domeniul artelor - semnalabile literar mai cu seamă după 1860 - consemnează istoric și tipologic o fază oarecum deosebită de perioada elaborării *Muncitorului român* (1851) sau a nuvelelor istorice (*Mihnea Vodă cel Rău* și *Doamna Chiajna*, apărute respectiv în 1857 și 1860). Atributele acesteia, încadrabile de altfel în spiritul general al epocii post-pașoptiste, le vom întâlni în *Pseudokyneghetikos*, opera cea mai reprezentativă pentru scriitor. Direct influențată, percepția naturii se va resimți sensibil; este o vizibilă diferență între viziunea convențional-romantică a prezenței naturii în nuvelele amintite și echilibrul dus uneori până la detașare din *Pseudokyneghetikos* (1874). Natura devine în această operă (nu lipsită dealtfel de vădite referințe critice la realitatea contemporană) un mărturisit prilej de dulci reverii.

Mediu prielnic, peisajul dă aripi visării și resuscitează amintiri nostalgice; câmpia Bărăganului va fi cadrul, iar vânătoarea - pretextul, pentru un unic, fermecător periplu prin operele de artă ale umanității. Subsumată acestor dimensiuni, sensibilitatea scriitorului vibrează cu predilecție la infinitul întinderilor orizontale; muntele, deși prezent, nu poate fi adecvat, prin tranșanta lui verticalitate, reveriei: *Și-n adevăr* - constată autorul în *Pseudokyneghetikos* - *să ședem strâmb și să judicăm drept; oară ce desfătare vânătorească mai deplină, mai nețărmurită, mai senină și mai legănată în dulci și duioase visări poate fi pe lume decât aceea care o gustă cineva când, prin pustiile Bărăganului, căruța în care stă culcat abia înaintează pe căi fără de urme?* [1].

Prelungind ceva din somnolentul *kief* al boierilor anacreontici, călătoria scriitorului nu implică în acest caz efortul fizic; voiajul odobescian va fi un voiaj mental în miraculosul muzeu imaginar al unui erudit deosebit de rafinat. Consecință directă a acestei stări de fapt, interferențele livrești (îndatorate picturii sau sculpturii, muzicii și literaturii) devin uneori sugestii de o mare finețe artistică; asociate peisajului, reconstituie un cadru de o inefabilă poezie. Scriitorul mărturisește, în acest sens, voluptatea unei duble evaziuni: în peisaj (prin intermediul vânătorii) și sincronică

Scanned with OKEN Scanner

acesteia, în artă (prin muzică): *A pluti lin pe apă și din singurul adăpost al luntrii, a săgeta mistreți pe când auzul îți este răpit de dulcele cântări ale unei armonioase pleiade de zâne acuatice, iată o realitate sasanidă cu mult mai încântătoare decât basmul primejdioaselor sirene ale lui Omer și decât visul amăgitoarei Loreley, de pe tărmurile neguroase ale Rinului* [2]. Spectacolul, de un rafinament alexandrin, este tipic pentru Odobescu, *scriitorul savant*, inițiator la noi al dificilului *gen* al descrierilor operelor de artă, gen în care excelau în Europa secolului său Baudelaire sau John Ruskin.

Dezgustat ca și Horațiu, pe care îl citează, de *deșertăciunile, de vicleșugurile, de zavistiile lumești*, Al. Odobescu a aspirat și el la acel *carpe diem* într-un retras mediu agrest; citadinul obosit simțea nevoia restabilirii echilibrului amenințat de zbuciumul *zgomotoaselor amăgiri ale vieței de oraș* [3]. Evident, nu numai această horațiană evaziune în traiul slobod al vieții de la țară îl leagă pe scriitor de ilustrul reprezentant al secolului lui August, ci și poziția echilibrată în fața peisajului, ambiția mărturisită de a-l domina prin contemplație; în consecință, contactul cu natura înseamnă nu numai fuga din fața acelora care îți urmăresc *gândurile și mișcările*, ci și bucuria pe care i-o asigură omului, *ființă cugetătoare, în fața unei firi întregi fără de simțiri*, efortul deliberat de *a-și pune toate silințele spre a o supune la a sa voință* [4]. Elementele romantice, specifice perioadei juvenile a scrisului său, tributare convențiilor literare contemporane, se vor altoi astfel pe temeiul unei receptivități structural-clasice a naturii; succesiunea sau coexistența acestor două aspecte vor conferi operei lui Odobescu unul din aspectele ei particulare.

Întreprinzând studiul stilului lui Al. Odobescu, T. Vianu subliniază în descrierile operelor de artă, specifice scriitorului cu preocupări de arheolog și istoric al artelor, *alăturarea de judecăți obiective și subiective, adică de constatări și impresii* [5]. Referințele sunt aplicabile și la descrierile de natură. Peisajul Văii Lotrului se remarcă prin numeroase determinări. Ele trimit la o realitate ce-l solicită multisenzorial. Registrului audiovizual, dominant în proza pașoptistă, i se adaugă sugestiile tactile sau cele olfactive. Mare parte din ele vor viza însă elemente exterioare, independente uneori de acea notă interioară, subiectivă; aspectul este vizibil în aparițiile montane (descrierea împrejurimilor culmii Bisocii) - spațiu pentru care autorul are puține disponibilități afective. În majoritatea lor, peisajele odobesciene se remarcă printr-o certă individualitate. În această privință Al. Odobescu are în epocă, după Alecu Russo și Vasile Alecsandri, în cel mai înalt grad, conștiința individualității peisajului [6]. Pătrund astfel, prin intermediul *Falsului tratat de vânătoare*, măreția montană (existentă și la V. Alecsandri sau Alecu Russo), rusticitatea aspră a peisajului de la țară (uneori convențional-idilic în opera bardului de la Mircești), fiorul sălbatic al zilelor de iarnă, dar mai ales - aspect aparținând în epocă în întregime lui Al. Odobescu - infinitul nu lipsit de un oarecare aer fantastic al întinderilor Bărăganului.

Complexului senzorial, superior predecesorilor, i se asociază concomitent o latură afectivă ținând de subiectivitatea autorului. Reflex al sensibilității sale, această dimensiune afectivă a peisajului potențează, variat, procesul său de individualizare.

Scanned with OKEN Scanner

Cele mai bune tablouri de natură din nuvele și din *Pseudokyneghetikos* implică una din ipostazele sufletești ale unei structuri aparent unitare. Autorul este conștient de această latură a operei de artă ce ține de sensibilitatea artistului, încercând el însuși o teoretizare. Referindu-se la un peisaj de Ruysdael, care-i atrăsese în mod particular atenția, deși realitatea nu avea nimic spectaculos, scriitorul remarcă: *E greu a spune pentru ce un pictor te atrage prin înfățișarea unui simplu peisagiu, care prin sinești nu arată nimic atrăgător* [7]; explicația acestei atracții din partea privitorului rezidă în acele valori interioare ale sufletului uman care transfigurează colțul de natură și-i dau un sens, o dimensiune a sensibilității umane: *Deseori se văd peisaje ca acestea, dar natura n-ar fi în stare să spuie sufletului ceea ce spune Ruijsdael prin înfățișarea ei* [8]. Visând apariția unui mare artist, care să dea glas *câmpiilor noastre românești și valurilor acelei măreție Dunăre, și piscurilor acelor trufași Carpați* [9], Odobescu este, în același timp conștient de sarcina grea a peisagistului: *Peisagiul mi se pare mai greu decât capetele* [10].

Lărgind semnificațiile naturii-cadru, de la fundalul inert-neutru față de viața eroilor operei, la natura raportată diferențiat la valorile afective ale interiorului uman, proza lui Al. Odobescu prilejuiește, după aceea a lui Alecu Russo, pagini din cele mai reușite. Ambianța nopții în care va fi răpită Ancuța, fiica Doamnei Chiajna, de pătimașul ei iubit, este construită complex, printr-o subsumare a tuturor elementelor, impresiei de farmec și taină: *Luntrea ajunsese în albia mare a Dunării, și, cu Radu la cârmă, se strecura ușor, furată de undele răpezi, ce se goneau și se îmboldeau cu vuiet amortit; o suflare răcoroasă zbârlea fața apii și legăna încetișor înaltele catarturi ale șăicilor ce se vedeau albind în depărtare cu pânzele lor umflate; razele lunei se răsfrângeau, cu vii licuiri, pe culmea nestatornică a valurilor, răspândind pe cer și peste râu o dulce lumină ce se îngână cu negreala malurilor depărtate. Pe ostrovul învecinat un stol de babițe sta adormit și uneori numai, câte o streajă de noapte din ele [...] scotea un țipăt ascuțit [...]. Apoi iar toate se astâmpărau și o șoaptă de taină se răspândea împrejur* [11]. Investigând tezaurul artei noastre medievale, Al. Odobescu va depăși, în unele din memoriile rezultate din călătoriile de documentare, expunerea seacă a *escursiunilor* științifice ale lui Bolliac și A. T. Laurian; inventarul sec al operelor cercetate va fi înviorat uneori de răgazul desfătător al unei priveliști. Lucrarea *Câteva ore la Snagov* (1862) este semnificativă în această privință. Opera *Pseudokyneghetikos* va fi și ea rodul unei călătorii - una prin câmpiile Bărăganului și alta, livrescă, dar nu mai puțin autentică - printr-un sui generis muzeu cu temă, și într-un caz și în celălalt, prin apelul general la memorie.

Călător neobosit, Odobescu va rămâne un statornic admirator al peisajului patriei și unul din primii la noi, care semnalează alarmat distrugerea, în secolul despăduririlor masive, a frumuseților naturii. Va cunoaște munții, își va opri privirile asupra cursului domolit al apelor de șes, va admira împrejurimile Bucureștilor, se va lăsa furat de reverii, pe întinderile Bărăganului. Dintre toate formele de relief, câmpia va rămâne cea mai îndrăgită, - adevărat spațiu matrice al imaginației sale. Deși prezent în proza sa, muntele se exclude acestui spațiu. Imaginea monumental deco-

Scanned with OKEN Scanner

rativă a acestuia este destul de șters. Descrierea culmii Penteleului, *starostele munților din Buzău*, și a împrejurimilor sale nu este decât o schiță geografică. Viziunea de ansamblu a vârfului Bisocii se sustrage generalizării obișnuite a peisajului panoramic, peisaj al vastelor întinderi, printr-o reliefare mai plastică a geologicului. Pe culmi se zăresc *mari pietroaie sure și murgi, unele grămădite la un loc ca turme de vite adunate la repaos, altele răsipite prin livezi ca vacile când pasc pribege* [12].

Câmpia întrunește în schimb cele mai multe disponibilități artistice ale autorului *Falsului tratat de vânătoare*. Dacă descrierea câmpiei din *Muncitorul român* (1851) este general-informativă, fără contur, reținându-se doar prin acea vagă tonalitate a doinei, asociată aluziv în context, peisajul Bărăganului din *Pseudokyneghetikos* impune una din cele mai frumoase pagini descriptive ale prozei secolului al XIX-lea. Retrăim impresionați o imagine de o puternică individualitate a unui spațiu, în mare măsură încă pustiu la vremea în care autorul îl cutreiera. Imaginea nemărginirii verzi-palide este pătrunsă de sentimentul nostalgiei unei fericite copilării (*Et in Arcadia ego*), peste care s-au suprapus, la vârsta maturității, scene ale unor pline de farmec incursiuni cinegetice. Fără denivelări deosebite de relief, cu ierburi pârjolite și bălării, departe de a include spectaculosul vegetal, Bărăganul stă sub semnul nelimitatului. Spațiu predilect al sensibilității adolescentine, el trezește slobod visarea. Arșița soarelui transfigurează totul, conferindu-i acesteia atributele unei reverii orientale: *Dar însă, și eu am crescut pe câmpul Bărăganului! Et in Arcadia ego! (s.a.) Și eu am văzut cârdurile de dropii, cutrierând cu pas mărunt și cu capul ațintit la pază acele șesuri fără margine, prin care aerul, răsfirat în unde diafane subt arșița soarelui de vară, oglindește ierburile și bălăriile din depărtare și la preface, dinaintea vederii fermecate în cetăți cu mii de minarele, în palate cu mii de încântări* [13]. Șesul fără sfârșit, atât de propice reveriei cvasiorientale, inspiră imaginea întinselor stepe lichide, excluzând însă inoportunele furtuni: *Dinainte-i e spațiul nemărginit; dar valurile de iarbă, când înviate de o spornică verdeață, când ofilite sub pârlitura soarelui, nu-i insuflă îngrijorarea nestatornicului ocean* [14]. Profilate pe *linia netedă a orizontului*, movilele, ca niște *moșoroaie de cârtițe uriașe*, aduc în mirajul montan al întinderilor galben-verzui o notă de mister. Presărate *ca sentinele mute și gârbovite subt ale lor bătrâneți*, ele sunt *taina trecutului și podoaba pustietății*. Prezența vulturilor cu *cioc ascuțit și aprig* accentuează straniul pustiirii: *E groaznic de a vedea cum aceste jivine se răped la stârvuri și să îmbuibă cu mortăciuni când prin sohaturi pică de bolesne câte o vită din cirezi!* [15].

Vastitatea spațiului evocat determină frecvent o modalitate adecvată de organizare a epicului: descrierea-peisaj panoramic. În directă descendență a literaturii pașoptiste, peisajul panoramic primește la Odobești un plus de precizie, o riguroasă claritate în compoziție și o nota mai fermă individualizare a naturii. Peisajul cu care se deschide nuvela *Mihnea Vodă cel Rău* este revelator în această privință: *Ca la două ceasuri cale-n jos de Ploiești curge apa Cricovului, care, cu mii de pârâie ce se resfiră și se-mpreună, împestrițează matca sa răzlățată și năsipoasă; d-a stânga, câmpia șească se lungește până în poalele munților; d-a dreapta, malul se-nalță râpos și*

Scanned with OKEN Scanner

acoperit cu păduri vechi și stufoase. Pe o culme mai semeață a acelei coaste sta, pe la leatul 1508, cetățuia lui Dracea armașul din Mănești; din zidurile ei înnegrite, vederea coprindea toată lunca, cu bordeiele și cosarele țărănești răsipite prin tufișe și bălării; mai departe turnurile bisericei din Târșor, pe care o zidise, cu vreo câțiva ani mai nainte, Vladislav-vodă [...]; și în fund de tot, plaiurile aburoase ale Câmpinei și Breazei [16]. Descrierea este subordonată, ca în multe alte cazuri, localizării panoramice a acțiunii. Preocupat de situarea ei topografică, autorul integrează cetățuia lui Dracea Armașul în geografia mai extinsă, a împrejurărilor. Peisajul face dovada calităților descriptive ale autorului. Cu un specific echilibru clasic al construcției, cu o permanentă grijă de a reliefa esențialul, se expun succesiv elementele principale ale peisajului într-o clasică gradație. Distanțele sunt sugerate prin indicațiile adverbelor, dar și prin procedeul delimitativ al juxtapunerii. Epitetele sunt adecvate peisajului și în general ambianței morale care pregătește acțiunea. Ponderând desenul linear - topografic, ele scot în relief, în același timp, tonuri întunecoase sau imprecise. Arhitectura sumbră, cu zidurile ei *înnegrite*, cu bordeiele *răsipite prin tufișe și bălării* - accentuează o notă de aspră rusticitate, specifică mediului sugerat. Reținem sobrietatea elementelor determinante din tablourile de natură, contrastând cu degenerările din descrierile policrome ale reconstituirii îmbrăcămintii și, în general, a culorii locale a interioarelor (cf. scenele nunții domnești, din *Doamna Chiajna*). Imaginea perspectivelor vaste implică detaliul individualizator. Privite de pe crestele înalte ale Carpaților, din mari depărtări, *dealurile dobrogene, tivite cu aburoasa cordea a Dunării, încingeau, ca cu un cerc plumburiu, acest curios tabel, al cărui aspect devenea cu totul fantastic, prin neobicinuite și metalice reflexe* [17]. Dacă la unii scriitori din epocă, prezența peisajului panoramic traduce în fapt neputința de a se apropia de viața particulară a naturii, la Odobescu - deasupra acestei dificultăți - ea este o consecință directă a vocației spațiilor întinse. Depărtat în timp, autorul *Falsului tratat de vânătoare* își găsește, în acest sens, episodice afinități cu Hogaș și Geo Bogza.

Solicitat complex de realitatea senzorială, Odobescu își manifestă în proză predilecția pentru lumea imaginilor, diferențiate în funcție de realitatea reflectată. Vizual, cu o particulară înclinație spre policromatism în reconstituirea interioarelor, a îmbrăcămintii și în general a culorii locale în nuvelele istorice, prozatorul este în aceeași măsură auditiv în receptarea cadrului exterior. Admirabil construită, egalând din acest punct de vedere modelul negruzzian, scena vânătorii din *Mihnea Vodă cel Rău* coboară parcă dintr-o veche cadră flamandă: *Într-o zi noroasă de primăvară, puțin în urma Paștilor, crivățul sufla iute și-nghețat din fundul văilor, iar jalnicele sale gemete aduceau de departe, împreună cu freamătul bătrânilor stejari, chiotele de vânătoare ale bătăiașilor și lătrătura chelăläită a copoilor; [...] Un glas de bucium s-auzi d-odată, sunând tare din cetățuie și vânătorii, deșteptați din zgomotoasa lor beție, printr-acea grea și pacinică chemare, se întoarseră cu larmă spre casă...* [18]. Dominante, imaginile auditive reușesc nu numai să sugereze integral ansamblul de mișcări al naturii, oamenilor și animalelor supuse unitar legilor unei singure scene -

Scanned with OKEN Scanner

cea a vânătorii - dar să și imprime nota ei caracteristică, de un aspru pitoresc. Funcția cea mai frecventă a elementelor auditive este aceea de a potența dramatic momentele de o maximă intensitate ale unei acțiuni sau stări psihologice. Stăpâniți de groaza de a fi prinși, fugarii Mihnea și logofătul Stoica sunt terorizați *de orice zgomot, de orice șoaptă, de frunzele ce fâșiau pe cracă, de vântul dimineții ce mătura uscăturile, de broasca ce sălta în mlaștină, de vătuiul ce zbughia din iarnă* [19]. Moartea armașului Dracea sau cugetarea tristă din timpul unei ierni la țară primesc aceleași compliniri acustice: *E tristă și urâtă iarna la țară când crivățul viforos* urlă *peste câmpii, când norii sau ceața întunecă cerul, când ploile reci* desfundă *pământul [...] Vântul* vâjâie *și* geme *ca niște jalnice glasuri ce* plâng *din depărtare [...] focul* bubuie *și* trosnește *în cămin și uneori o pasăre de noapte, gonită din adăpostul ei de o suflare mai viscoloasă a crivățului, își ia zborul, scoțând un țipăt sfâșietor și tânguios* [20]. Prezentarea unei furtuni este specifică pentru tehnica acumulării acustice, prin intermediul enumerației: *Într-o clipă, norii de pretutindeni la un loc se adunară, negurele se îndesară și preste tot cerul se destinse un pod întunecat de fier și de aramă, peste care trecea și se învârtea sfântul Ilie, încurându-și armăsarii cu tunete și cu plesnete* [21].

Fără să aibă frecvența din nuvelele istorice, imaginile vizual-cromatice ne reține prin posibilitățile de diferențiere ale nuanțelor. Pătrunzând cu intensități diferite de la suprafață la adâncimea coroanei stufoase a stejarului, lumina determină o extremă diferențiere a verdelui general. Razele solare determină astfel *toată scara fețelor smaraldului, de la fragedă verdeață a mugurelui până la negrul întunecat al tulpinei* [22]. Diferențierea cromatică are o certă consecință individualizatoare; *înălțându-se în albăstreala înnegurată a cerului*, îndepărtate culmi ale Steșicului ne reține totuși în conglomeratul de munți, *învelite în urme viorii civite și negre* [23]. Privite din înălțimile Carpaților, la depărtări mult mai mari, apar *dealurile dobrogene, tivite cu aburoasa cordea a Dunării*. Ele încing *ca un cerc plumburiu, acest curios tabel, al cărui aspect devenea cu totul fantastic, prin neobicinuite și metalice reflexe* [24]. Depărtarea în spațiu dematerializează culorile, dându-le o aură fantastică; peisajul indică un instinct cromatic rar întâlnit în epocă - doar în proza eminesciană, în curs de elaborare și publicare, mult prea puțin cunoscută atunci.

Nu aceeași notă de diferențiere o întâlnim în imaginile notând senzațiile olfactive - reduse ca număr și prea generale. Trecând prin *gușă de văi*, scriitorul e îmbătat de *dulcele lor miros de fân proaspăt cosit* [25]; *cu mințile răpite de mulțumire*, feciorul de împărat din basmul bisoceanului soarbe *cu desfătare în piept mirosul răcoros al brazilor și al florilor* [26]. Asociate altor imagini, senzațiile olfactive își descoperă virtuți în cadrul ansamblului: *O atmosferă de* balsame *răcoroase învia suflarea și șoapta frunzelor, ușor cletinate de o lină adiere, se îngâna singură cu susurul greierilor ascunși în frunziș* [27]. Fără a avea capacitatea de sugestie a imaginilor auditive și vizuale, elementele olfactive sau cele tactile-termice își dovedesc un rol care nu poate fi neglijat în cadrul contextului. Capacitatea de a reține - după intensități - varietatea acustică, de a surprinde nota distinctivă a nuanței față de culoarea primară, sau de ambianța vizual-cromatică, accentuează în mod particular procesul de individualizare

Scanned with OKEN Scanner

al peisajului; autorul *Falsului tratat de vânătoare* duce la desăvârșire, în cele mai bune pagini ale sale, efortul unor scriitori din generația anterioară, ca Alecu Russo și Vasile Alecsandri.

Parcurgând o primă fază a nuvelelor sale romantice, în care reflexul literar al sentimentului naturii, îndatorat generalităților mai puțin expresive sau clișeelor romantice specifice vremii sale, Al. Odobescu marchează, în scurt timp, o nouă etapă, deosebită structural de cea precedentă, în evoluția unității literare a peisajului. Calităților relevate în organizarea riguroasă a compozițiilor, descrierilor de natură li se adaugă preocuparea de a găsi nota specifică a peisajului, cu fructuoase consecințe în individualizarea acestuia.

Mai adecvată pentru disponibilitățile sale de receptare a naturii, caracteristice unei personalități structural-clasice, înclinată spre contemplarea oarecum detașată a naturii, dar și spre reverii ușor evazioniste, câmpia Bărăganului determină, în proza lui Odobescu, una din cele mai realizate imagini literare ale acestui spațiu în literatura română.

Intuirea aspectelor originale ale acestui limbaj, asocierea la complexul senzorial, superior înaintașilor, a unui inefabil poetic al pustietății, conturează o imagine la care vor reveni, mai târziu, descoperindu-i noi valențe, Panait Istrati, G. Călinescu sau Marin Preda. Asociate peisajului, interferențele livrești cu subiect cinegetic conferă textului un rafinament particular, specific scriitorilor *savanți*, dar și unei anumite viziuni în receptarea naturii. Dincolo de voluptățile estetice pe care le procură, elogiul odobescian al Bărăganului este inseparabil de o certă dimensiune etică, patriotică, vizibilă în acest elevat prinos de recunoștință, adus unuia din meleagurile patriei, evocat cu gândul la Arcadia tinereții sale.

(din vol. *Sentimentul naturii în proza românească a secolului XIX*, Ed. Minerva, București, 1978, p. 133-143)

NOTE

1. Al. Odobescu: *Opere*, ediție îngrijită, cu glosar, bibliografie și studiu introductiv de Tudor Vianu, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1955, vol. II, p. 128-129 (citățm, cu excepția trimiterilor nr. 5-10, din aceeași ediție).
2. *Ibidem*, vol. II, p. 186.
3. *Ibidem*, p. 208.
4. *Ibidem*, p. 215.
5. T. Vianu: *Observații asupra limbii și stilului lui A. I. Odobescu*, în *Studii de stilistică*, ediție îngrijită, cu studiu introductiv și note de Sorin Alexandrescu, Editura didactică și pedagogică, București, 1968, p. 237.
6. Firește, numai dacă facem abstracție de proza eminesciană, publicată sau nefinisată (în manuscrise) la data apariției operei *Pseudokyneghetikos* (1874).

Scanned with OKEN Scanner

7. *Note luate din Galeria de pictură din Dresda*, în Alexandru Odobescu: *Opere*, text critic și variante de G. Pienescu. Note de Tudor Vianu și V. Cândea, Editura Academiei R. S. România, București, vol. I, p. 99.

8. *Ibidem*, p. 201.

9. *Ibidem*.

10. *Ibidem*.

11. A. I. Odobescu, *Opere*, ed. 1955, vol. I, p. 140.

12. *Ibidem*, vol. II, p. 234.

13. *Ibidem*, p. 128.

14. *Ibidem*, p. 129.

15. *Ibidem*.

16. *Ibidem*, vol. I, p. 99.

17. *Ibidem*, vol. II, p. 234.

18. *Ibidem*, vol. I, p. 99-100.

19. *Ibidem*, p. 114.

20. *Ibidem*, p. 146.

21. *Ibidem*, vol. II, p. 226

22. *Ibidem*, p. 26.

23. *Ibidem*, p. 234.

24. *Ibidem*.

25. *Ibidem*, p. 221.

26. *Ibidem*, p. 224.

27. *Ibidem*, p. 26-27.

Scanned with OKEN Scanner

MAGIA NATURII - PEISAJUL EMINESCIAN

Un concept eminescian al naturii

Aspirației spre natură din secolul anterior romantismul îi va da o amploare și o pondere neexistentă în vreuna din epocile mai vechi ale Europei Occidentale. Peisajul devine o preocupare centrală, o condiție *sine qua non*, inseparabilă, prin desele lui raportări la sentimentele umane, dintr-un Weltanschauung romantic. Evoluția expresiei artistice a sentimentului naturii în romantismul european configurează ea însăși drumul sinuos al ramificatului curent literar. Element fundamental al creației eminesciene, natura este consubstanțială viziunii ei generale. Ca și erotica, natura este omniprezentă și inseparabilă de materia operei eminesciene. Mărturisind numeroase puncte de contact cu o viziune folclorică a naturii - esențială în spiritualitatea noastră -, Eminescu se va defini și în această ipostază ca interpret de geniu.

Natura nu este (sau nu este numai) un decor sau un simplu termen de referință. *Eminescu nu este, cum se zice de obicei, un poet al naturii, un iubitor al decorației vegetale, sau e departe de a fi numai atât* [1] - constată G. Călinescu. Chiar și peisajul *état d'âme*, sporadic la pașoptiști, capătă la Eminescu o înaltă investire, ce-l distanțează valoric nu numai de înaintașii și contemporanii săi, dar, sub raportul specifității, și de aceeași realitate din proza romantică franceză, apropiindu-l în schimb de literatura romantică germană. Prin Eminescu, peisajul *état d'âme* capătă coîmpliniri ideative, mărturisind și reliefând însuși substratul filozofic al lucrării. Elementele și stihiile naturii devin ambivalente, ele fiind deopotrivă detalii ale peisajului și prezențe simbolice într-o viziune eminesciană. *Codrul, marea, râul, luna* - notează G. Călinescu - *sunt nu fenomene, ci idei, divinități; fenomen este doar omul* [2]. Se întâlnesc astfel în *Cezara* și *Sărmanul Dionis*, într-o fericită asociere, frenezia senzorială a naturii cu neliniștea ideii.

Pătruns adânc de realitățile peisajului românesc, pe care le-a cunoscut în nenumăratele-i peregrinări, Eminescu îi relevă acestuia un complex de sensuri și valori, unele inedite, altele preluând străvechi ecouri din lirica și (mai rar) proza folclorică. Prin frecventă reluare și ipostaziere a aspectelor naturii, autorul le regrupează potrivit unei viziuni personale și le integrează cosmic, sub raportul unei unități originare spre care aspiră nostalgic însuși eroul prozei eminesciene.

Asistăm la evoluția unor adevărate mitologii ale izvorului, a nopții (clarului de lună), a codrului și apei. Dintre acestea ultimile două, sub forma sentimentului silvestric și cel acvatic, ating culmi greu raportabile valoric la literatura autohtonă fiind

Scanned with OKEN Scanner

concomitent originale, prin ineditul viziunii lor, în cadrul literaturii universale. Cred că nu greșim când, asociindu-le unor pagini dintr-o *Stoffgeschichte* europeană, vorbim de preeminența creației eminesciene față de unele opere mult mai răspândite și mai cunoscute ale altor țări, protejate de ascendența limbii - de circulație universală - în care au fost scrise.

Analiza sentimentului naturii, așa cum acesta se reliefează în cadrul prozei eminesciene, se justifică prin aspectul anticipativ al acestor scrieri față de majoritatea creațiilor în versuri cât și prin o anumită autonomie - pe linia specificității artistice - care le delimitează în cadrul operei. Concepute în marea lor majoritate în epoca studenției de la Viena și Berlin ele vor oferi, în unele cazuri, concomitent, aceleași imagini și stilizări ale naturii în proză și în poezie; alteori ele oferă, cu anticipație, aspecte ale naturii și semnificațiile lor, reluate pe o treaptă superioară în poezie - peisajul princeps oferind, în acest context, surpriza laboratorului de creație.

În ansamblul ei, proza anilor 1869-1876 include (uneori fie și episodic) majoritatea motivelor și elementelor naturii din peisajul eminescian - nu toate însă vor atinge valorile simbolice și profunzimea de expresie din poezie. Din tripticul codru-izvor-clar de lună doar ultimul se ridică la valorile pe care i le conferă versurile ulterioare. Imaginea codrului, întâlnită episodic în diferite scrieri în proză, nu are însă nici pe departe ponderea - ca frecvență și multitudine de sensuri - pe care o va releva - între 1875 și 1883 - poezia. Nu e mai puțin adevărat însă că proza impune, prin prezența naturii, imagini unice ale fantasticului straniu și miraculos, ale interferenței natură-vis, ale evaziunii în natură și aspirației romantice spre câștigarea unității primordiale cu aceasta - aspecte particulare prin interpretări și nuanțe în cadrul întregii creații eminesciene.

Subiectivizarea peisajului - convertire pasională și ideativă

Specific romantică, tendința de convertire a peisajului la valorile propriei subiectivități este esențială și complexă. Desăvârșind un proces, în care generația anterioară pașoptistă își adusese. e adevărat sporadic și neesențial, o primă contribuție, Eminescu avea să se ridice în această continuă sesibilizare a peisajului la un nivel care exclude raportarea la înaintași. Admițând prin absurd că din proza lui Eminescu s-ar fi păstrat doar bucata *La curtea cuconului Vasile Creangă* și totuși tonalitatea peisajului rustic din această operă, cu inflexiuni melancolice care anticipează pe Sadoveanu, nu și-ar putea găsi un corespondent valoric în tot ce s-a creat până atunci. Eminescu surprinde individualitatea unui peisaj, timbrul unic al poeziei unei anumite părți din peisajul Moldovei, reluat mai târziu cu strălucire în creația sadoveniană. Ne aflăm în fața unui adevărat proces de selecție a elementelor celor mai adecvate, mai apte în a configura concomitent individualitatea peisajului, dar și particulara viziune a autorului. Peisajul văii Nilului, din *Avatarii faraonului Tlá*, devine tipic pentru această acțiune de selectare și convertire a elementelor naturii la

Scanned with OKEN Scanner

temperatura morală a propriei combustii interioare, dominate în acest caz de laitmotivul fundamental al întrebării (și soluției) existențiale - supraviețuirea individului prin reîncărcarea arheului.

Evident, procesul de subiectivizare a naturii capătă - într-o cronologie progresivă a manuscriselor prozei eminesciene - ipostaze diferite, permițând identificarea și urmărirea unei evoluții. Întâlnim primă fază în romanul *Geniu pustiu*, redactat prin 1868-1869. Specific pentru primele pagini ale prozei eminesciene este paralelismul om-tensiunile sufletești umane; semnalabil la pașoptiști, el mărturisește (fie și parțial) o sorginte folclorică. Extravertite ambianței înconjurătoare, stările sufletești ale eroului sunt asociate unor teribile fenomene atmosferice; pregătirea sinuciderii unui personaj din *Geniu pustiu*, este sincronizată stihial: *Vântul urla afară cumplit și ploaia cădea măruntă și rece pe geamurile ferestrei...* [3]. Cataclismul naturii devine astfel un alter-ego al teribilei încleștări dintre erou și muma-pădurii: *Apoi o izbi cu buzduganul în cap și-i risipi creierii: [...] Șerpi roșii rupeau tränind poala neagră a norilor; apele păreau că latră, numai tunetul cânta adânc ca un proroc al perzăriei* [4]. Elanul erotic se însoțește în *Geniu pustiu* adesea cu sentimentul înfrățirii cu elementele înconjurătoare (*Pierdut în visării fără fine - părea că fiecare floare și fiecare stea e sor cu mine...*) [5] sau duce la confuzie cu natura (*visam că eu îs lumea cu miriade stele și cu miriade flori...*) [6]. Confunzia este dealtfel aparentă, întrucât efuziunile lirice ale integrării naturiste, departe de a anihila personalitatea umană, tind mărturisit spre subsumarea universului exterior unui omagiu adus idealului erotic *și-mi părea că-mi plec albastrele mele mări și înstelate mele ceruri, munții mei cei negri și văile mele cele verzi, nopțile mele cele lunatece și zilele mele cele de foc [...] unei palide umbre de argint...*[7].

Raportul dintre om și natură asigură preeminența celui dintâi. În ipostază folclorică, el rememorează vechiul mit al lui Orfeu. Raportul se inversează, natura fiind aceea care se supune (și învață): *Râurile se ciorăiau mai în jos de brâiele melancolicelor stânce, învățau de la păstorul împărat doina iubirilor...* [8]. Dealtfel Eminescu justifică, singular, în literatura noastră a secolului al XIX-lea, nu numai permeabilitatea peisajului la subiectivatea umană ci și crearea lui, teoretizând și în această situație ipostaza demiurgică a omului. Întrucât lumea este un vis iar spațiul și timpul, relative, sunt doar proiecții ale subiectivității umane, *Sărmanul Dionis* evadează într-un tărâm *zidit* după voia sa. La îndoielile sale Ruben intervine: *Vei pute-o [...] căci îl ai în tine, în sufletul tău nemuritor, nesfârșit în adâncimea lui* [9].

În acest proces de treptată și profundă sensibilizare a naturii, Eminescu duce la desăvârșire peisajul *état d'âme*, fără a rămâne la aspectul definit cândva de Amiel. Peisajul eminescian sugerează firește o stare de suflet, dar nu se limitează numai la aceasta. Tensiunile interioare care le pătrund le determină nu numai o configurație pasională ci și neliniștea însăși a problemei filozofice, implicită textului și fundamentală. Este o dublă convertire la incandescența sentimentului dar și la aceea a ideii, realizată într-un peisaj - rezultat al acțiunii concomitente, de sensibilizare și simbolizare.

Scanned with OKEN Scanner

Peisajul cu care se deschide *Avatarii faraonului Tlá*, cel al ținutului riveran al Nilului, tipic din acest punct de vedere, este magistral. Individualitatea peisajului se revendică prea puțin de la specificitatea geografică, aproximativă, intuită prin intermediul cursurilor universitare de la Viena și Berlin (notăm pe cel de egiptologie al lui Lepsius) și a unor posibile lecturi despre antichitățile și meleagurile egiptene. Originalitatea peisajului este dată de laitmotivul tragic al căutării înfrigurate a eternității. Peisajul anticipează dealtfel chinuitoarea întrebare a faraonului Tlá (căutarea eternității). Subsumată acesteia, întreaga ambianță îi poartă amprenta.

Pendulația continua între mirajul vieții veșnice și inevitabilitatea morții, între eternitatea archaeului și perisabilitatea întruchipărilor fenomenale potențează fiorii tragismului existențial al unei descrieri aparente statice.

Consubstațială peisajului, ideea de mișcare este generată tocmai de acești fiori - cele câteva imagini exterioare (cursul Nilului, freamătul vegetației riverane, zborul *asemenea unei cugetări* a luntrii) confirmând-o.

Corolară eternității, pătrunzând întregul complex imagistic, este ideea de infinit. Universul concret (arhitectonic, dar și peisagistic-naturist) se sensibilizează prin dematerializare. Autorul diminuează latura senzorială a elementelor în favoarea relevării adâncimii morale [10], a sensurilor lor spirituale.

Refracția luminii este generală într-un peisaj în care suprafețele lucii și obsesia cristalului devin curente prin frecventa lor apariție: *Nilul își leagănă mișcătoarele și lungele lui maluri de papură [...] și pare că apele lui mișcându-se una peste alta ca* linţoliu de cristal [11] *mișcător sună în adânc cântarea-cântărilor* [12].

Nuanțe și sugestii cromatice se revendică culorilor reci - mai apte în a exprima sugestia morții, infinitul întrebării și întinderile fără de sfârșit. prin opoziție cu cadrul difuz, fantomatic, stăpânit de dimensiunea infinitului, dimensiune sugerată în peisaj prin extensie spațială, dematerializare și temperare cromatică, chinul căutării se anunță ca un dramatic laitmotiv existențial.

Regresiune spre unitatea primordială

Formă a evaziunii romantice, regresiunea în natură constituie una din principalele forme ale nemulțumirii romantice. Este protestul împotriva constrângerii sociale, împotriva artificialității, mercantilismului și a tot ce aduce la alienarea omului de esența sa umană. Regresiunea în natură este, firește în mare, o evaziune, fără a se reduce însă la aceasta. Ea nu se limitează la refugiul temporar (din motive de reconfortare fizică și nici la simpla abdicare din existență, retragerea individului din circuitul unei vieți ce îl depășește sau cu care acesta se află într-o flagrantă contradicție. Regresiunea eminesciană în natură nu este un alibi justificativ și nici un act de lașitate; ea nu reeditează aristocratismul crepuscular și nici nu marchează neputința fizică și spirituală. Aspirația spre o natură din adâncuri, dintr-un nedeterminat temporal în care istoria se confundă cu mitul, determină în consecință proce-

Scanned with OKEN Scanner

sului un pronunțat caracter regresiv, justificând astfel raportarea la termenul de *regresiune* în natură, față de acela - prea general - de evaziune.

Element fundamental în proza eminesciană, regresiunea în natură este plurivalentă ca aspect. Fenomen cu multiple cauze, va implica în consecință deosebite semnificații, aspectul regresiunii în peisaj fiind, ca și motivul cosmic sau cel al nocturnului, unul din cele mai complexe elemente, structuri inteioare ale unei viziuni romantice ale naturii. Străvechi, cu interesante reveniri succesive de-a lungul perioadelor literare, acest motiv al regresiunii în natură este inseparabil de concepția romantică a unității primordiale a omului cu natura. Imagine a Totului, omul însuși este în cadrul universului un microcosmos care-i rezumă dimensiunile sale lăuntrice. Uitată, această comuniune armonioasă a începuturilor generează la romantici o adevărată nostalgie a regăsirii unității de altădată, pierdută acum, a omului cu natura. Regresiunea după un preambul de inițiere este una din căile reluării acestui contact, alături de unele practici oculte, parte din ele prezente, fie și aluziv, în viața unora din eroii prozei lui Eminescu. Sunt probleme care au stat nu o dată în centrul preocupărilor filozofilor romantici ai naturii, care l-au precedat s-au succedat pe Schelling (Henric Steffens, Lorenz Okenfuss, Franz von Baader, Johann Carl Passavant, Ritter etc.). Nu știm în ce măsură Eminescu a cunoscut aceste nume, care nu mai erau firește uitate pentru profesorii săi de filozofie de la universitățile din Viena și Berlin; cert este că nu le întâlnim în notițele sale de student. Afinitățile sale accentuate cu opera lui Novalis, investigate de G. Călinescu și reluate în studiu, mai recent, de Eugen Simion, ar indica însă o relație indirectă: este cunoscută influența pe care au avut-o Franz von Baader sau Ritter - fizicianul romantic - asupra romanticului autor al lui *Heinrich von Ofterdingen*, scriitor cu certe influențe asupra lui Eminescu. Universalismul romantic, ideea unității originare a naturii, ca și aceea a restabilirii integrității acestei unități - având la origine premisa religioasă a recăpătării unității divine - toate aceste concepte ale gândirii romantice, îndatorate filozofilor amintiți mai sus, se fac semnalate sub un aspect sau altul în proza eminesciană.

Frecventă, evaziunea în natură integrează proza eminesciană literaturii romantice europene. Motivul ei literar este departe de a aparține însă romanticilor. Chateaubriand era precedat cu optsprezece secole de Horațiu și mai înainte de el de idila alexandrină . Renașterea a preluat motivul transmițându-l mai apoi romanticilor. Vechiului motiv al evadării din pulberea și cercul vicios al orașelor i se vor substitui mai târziu reveriile solitare ale preromanticilor, neliniștitorul vag al pasiunilor generației romantice cuprinse de răul secolului sau reacția răzvrătitului social. Preluându-l creator, opera eminesciană îi relevă nuanțate ipostaze. Natura este un cadru ocrotitor, dar și un prilej de meditație și confesare. Lacul, vegetația riverană evocă amintirea iubitei. Eminescu va depăși aceste aspecte - tot atâtea locuri comune ale literaturii romantice de epocă - ducând la o strălucire artistică neegalată viziunea unei naturi regeneratoare, de o uluitoare bogăție senzorială. Contactul cu ea reeditează contactul mitic al lui Anteu cu pământul. În natură omul se redescoperă în integritatea sa, redevine el însuși, părăsind alienarea la care îl condamnase mediul părăsit.

Scanned with OKEN Scanner

Descrierea insulei lui Euthanasius și a îndeletnicirilor locuitorilor ei, așa cum acestea reies din scrisoarea către viitorul condiscipol, Ieronim, include înțelesul fundamental al lucrării. Rezolvând *ea singură* drama personajelor, insula lui Euthanasius devine, constată M. Eliade, *adevăratul centru al povestirii* [13]. Mitul romantic al regresiunii spre începuturi, spre o existență primară menită a regenera omul și a-l sustrage impasului la care societatea l-a adus găsește în insula evocată tărâmul supremei făgăduințe: *Lumea mea este o vale, încunjurată din toate părțile de stânci nepătrunse, cari stau ca un zid dinspre mare, astfel încât suflet de om nu poate ști acest rai pământesc, unde trăiesc eu* [14]. Tărâmul evocat trimite astfel la un perimetru terestru și acvatic izolat, restrâns privirii comune: *Este deci un tărâm accesibil anumitor oameni; celor cari tind cu întreaga lor ființă către realitatea și beatitudinea* începutului, *a* stării primordiale [15]. Reprezentarea reliefului, a vegetației și faunei sumare nu converg spre o reconstituire realist-academică a realității, chiar dacă fidelitatea minuțioasă a detaliilor ne-ar îndreptăți uneori să credem acest lucru. Recreate în imaginație prin sinteza peisajului, elementele componente au o anumită rațiune, alta decât acea pur decorativă; îndărătul lor simțim aspirația găsirii limanului paradisiac; în *Sărmanul Dionis* asistăm la realizarea lui imaginară (în vis). Intensă, vegetația din insulă, vag mediteraneană (prezența unei dumbrăvi de portocali etc.) ca și misterioasa izolare granitică a stâncilor împrejmuitoare trimit ambele nu atât la un spațiu real, cât la o geografie mitică, variantă nouă a străvechii legende a vârstei de aur. Cele patru izvoare, reeditând cele patru fluvii ale edenului [16] biblic, întăresc substratul simbolic al peisajului. Vegetația sălbatică, *în care coasa n-a intrat niciodată*, efluviile odorifere, azurul celest, murmurul izvoarelor compun o imagine complexă în care senzația de sănătate a naturii este asociată unei frumuseți paradiziace, ambele conturând sentimentul eliberării umane, implicit pe acela al unei existențe plenare. Ridicând la un nivel inegalat până la el arta peisajului, Mihai Eminescu realizează un echilibru perfect între dimensiunea concretă a elementelor componente și intenția implicită de simbolizare a peisajului-liman edenic. *Stâncile uriești de granit ca niște păzitori negri* [17] nu copleșesc, rolul lor este de a sugera doar izolarea (și unicitatea) insulei. Alaiul vegetal dar mai ales nota generală de pronunțată mișcare (a insectelor și a factorilor acvatici) contracarează impresia de materialitate greoaie (relieful stâncos, insula însăși - o stâncă, străpungând suprafața mării). Necesitatea interioară a echilibrului impune, într-un aparent contrast, de fapt completând două fațete ale aceleiași realități, paralel cu materialitatea universului evocat, o particulară notă de translucidități; argintul izvorului este *fluid transparent și viu*, azurul deși întunecos este *limpede, transparent.*

Ne aflăm în fața unui peisaj aparținând unei adevărate vârste de aur localizată în cadrul unei naturi orfice, primordiale. Preferința pentru frust, pentru formele presupus-primordiale ale umanității concordă cu receptivitatea pentru aspectele sălbatice ale naturii, neatinse de mâna omului, așa cum se prezintă ele în insula lui Euthanasius. Intensitatea și feericul devin atribute de bază ale acestei naturi. Ea nu impresionează atâta prin grandoare, cât prin puterea și prin forța ei generatoare.

Scanned with OKEN Scanner

Această natură - constată G. Călinescu - *e așa de crudă, așa de încărcată de seve, încât individul, cuprins de mari beții și apoi frânt, cade adormit...*[18]. Este natura pe care o întâlnim în versurile din *Miradoniz* (1872) și *Dacă treci râul Selenei* (1873) - un peisaj sub semnul grandiosului dimensional, geologic, odorifer sau cromatic. Domeniul Miradoniz este invadat de o adevărată junglă cu o vegetație stufoasă, de o vitalitate uneori violentă. Giganticul este în firea lucrurilor: corespunzător pentru o *florărie de giganți*, tufele de roze sunt *dumbrăvi umbroase*. Senzațiile odorifere sunt copleșitoare. Insulele sunt *scorburi de tămâie* cu stâncile *de smirnă și sfărmată în bulgări mari*. Fastul este paradisiac în modul unui decorativism bizantin de asimilație autohtonă. Cărările sunt presărate cu pulbere *de argint*, paianjenii sunt *de smarald*, iar țesătura lor *de diamant* undele înseși alcătuiesc o *nemaivăzută feerie*. Dacă treci *râul Selenei* procură senzație feeriei silvestre. Arborii sunt uriași, încolăciți prin liane *ce spânzură-n aer snopii de flori*, mierea albinelor sălbatice curge abundent ca *auru-n soare*, crengile se apleacă *de greul dulcilor, negrelor boabe*. Este, întru toate o anticipare adecvată a decorului arhitectonic.

Deși intensitatea și feericul se păstrează ca atribute de bază ale naturii, ele sunt temperate în *Cezara* dată de situația lor în *Sărmanul Dionis* sau în creațiile în versuri amintite. Dispunerea elementelor peisajului au în vedere nu atât grandoarea cât și forța lor regeneratoare. Feericul opulent al naturii devine în scrierile amintite (ca și în alte opere în proză) un mediu al evaziunii căruia poezia îi va substitui, progresiv, prin limitarea perimetrului, pe cel al codrului.

Dacă peisajul insulei lui Euthanasius ca și cel din *Umbra mea* sau *Sărmanul Dionis* este atemporal, în schimb, în unele opere în versuri el poate fi identificat în natura sălbatică a vremilor dacilor. este un peisaj al codrilor nesfârșiți plin de zimbri, cu dumbrăvi ce rodesc *rodii de aur* și fluvii *de briliant* din *Memento mori* în care întrezărim umbra Dochiei (*Povestea Dochiei și ursitorile*) perpetuată în aceeași ipostază a măreției silvestre în ambianța din *Mușatin și codrul*. Regresiunea în spațiu este completată de cea în timp. Nostalgia acestui tărâm al unui autohton cadru dacic reprezintă doar un aspect al acestei generale regresiuni în natură, al unei nostalgii - consideră Zoe Dumitrescu Bușulenga - *după lumea dispărută a marelui Pan, după lumea vârstei de aur în care gândirea mitică, proorocirea și poezia erau nedespărțite și puterea artei stăpânea nemijlocit inimile oamenilor, fiarele, pădurile, apele și stâncile* [19].

Este un adevărat liman al vârstei de aur, concretă materializare a vechiului vis, specific romantic, al realizării unității omului cu natura, legat atât de strâns de concepțiile amintiților *filozofi ai naturii* care l-au precedat sau succedat pe Schelling. O viitoare cercetare ar putea stabili dacă nu influențe (greu de atestat documentar) sigur paralelisme cu surprinzător de multe puncte de contact în privința structurării spirituale și a modului de a concepe natura. Insula lui Euthanasius devine astfel tărâmul magic al aspirațiilor spre unitatea desăvârșită a individului cu cadrul exterior. Acest aspect din creația eminesciană se asociază acelor căutări din spiritualitatea europeană, de regăsire a echilibrului dintre spirit și materie, dintre individ și mediul exterior (lume, natură), căutări cărora li s-au dat diverse soluții - variante ale regresiunii în

Scanned with OKEN Scanner

timp cele mai multe dintre ele. Înaintea romanticilor, vârsta de aur spre care năzuiau Winckelmann și ceilalți neoumaniști germani - cu influențe adânci asupra unei importante perioade din creația literară a lui Goethe - era revenirea la idealul presupusei seninătăți ai artei și omului antichității grecești, al *armoniei estetice.*

Sub semnul acestor semnificații, regresiunea eminesciană în natură implică astfel o variantă autohtonă. Departe de a se limita la o simplă evaziune, ea mijlocește această realizare a unității primordiale. Într-o altă ipostază, a integrării în această unitate prin moarte, locul peisajului paradisiac îl va lua apa sau peisajul boreal.

Finalul nuvelei *Cezara* exemplifică dinamic substratul filozofic al lucrării. Integrarea, regresiunea în natură înseamnă regenerare. În luptă cu apele oceanului, Cezara *se simte reîntinerind.* Clocotul vital al valurilor eliberează energii îndelung zăgăzuite ale corpului (*ea surâde cu gura încleștată de energie și se lasă îmbrățoșării zgomotoase a oceanului tăind din când în când cu brațele albe undele albastre*) [20], trezesc amintiri îndepărtate sau dorințe refulate: *când simte apele muindu-i corpul, surâsul său devine iar nervos și sălbatec ca toată copilăria ei* [21]. Sub semnul unei adevărate frenezii senzoriale, regnul vegetal îi procură aceleași voluptăți tactile; *caldă și mirositoare*, iarba *îi gâdila corpul.* Înotul Cezarei, joc voluptos și regenerator cu stihiile naturii, capătă caracterul unui rit erotic: *Începuse a se însera și ea iar se lăsa amorului ei cu marea, iar surâdea în fața valurilor cu acea intensivă și dulce voluptate...* [22].

Revenirea omului la starea adamică, refacerea unității pierdute dintre om și natură presupun un preambul inițiatic. În sânul fastuoasei vegetații, eroul (Ieronim) se integrează ritmului acesteia: *Adesea în nopțile calde se culca gol pe malurile lacului, [...] ș-atunci natura întreagă [...] îl adânceau într-un somn atât de tare și fericit, în care trăia ca o plantă, fără durere, fără vis, fără dorință* [23]. Este o asociere uman-vegetal, cu analogii moderne într-o viziune a comunicării regnurilor din pictura lui France Mihelic [24]. Este o împlinire a mult râvnitei unități om-natură, frumosul mit al romanticilor.

Starea de ataraxie ce-l cuprinde pe Ieronim (consecință directă a unei integrări statice, liniștite) nu duce la ascetizarea însinguratului; părăsirea zădărniciilor lumii, la care se referă Euthanasius în partea a doua a scrisorii sale, nu înseamnă renunțarea la viață. Regeneratoare, natura retrezește un instinct vital latent, pregătind declanșarea unui sentiment, inițial îngrădit în manifestările sale. Analogiile trimit la V. Voiculescu (*Sezon mort, Iubire magică*) și în acest caz peisajul frust primar fiind cadrul stimulator al acelorași dezlănțuiri erotice. Senzația bucuriei plenare pe care o vor trăi noii locuitori ai insulei (Ieronim și Cezara) transmit un pătimaș și în același timp elevat elogiu al vieții, pe care Euthanasius îl anticipase epistolar: *Nu te călugări, copilul meu... [...] Am fost sahastru, nu călugăr* [25].

Descătușarea forței vitale, redobândirea unui sens plenar al vieții rezumă dealtfel o consecință a regresiunii în natură. Ideea existenței, a morții reprezintă un alt aspect care-l urmărește constant, aproape obsesiv pe marele creator. Imaginea finală din fragmentul postum *Moartea Cezarei* include cadavrele *unite, strâns*

Scanned with OKEN Scanner

îmbrățișate ale eroilor. Este semnificativă asocierea morții de spațiul acvatic, ca simbol al neantului. Marea este concepută ca un tărâm primordial, al genezei dar și al extincției. *Când însă imaginile sunt reflexe și în legătură cu un sentiment de regresiune* - constată M. Eliade -, *atunci poetul, care nu văzuse în tinerețe marea, presimte în elementul acvatic, asociat adesea cu întunericul, o întâie treaptă de îngustare a conștiinței cosmice și de topire în neant* [26]. Euthanasius își pregătește o stranie moarte în apă, evitând descompunerea și în general hidoșenia morții. Este o exemplificare plastică a intrării omului - după moarte - în circuitul naturii, idee anihilând teroarea despărțirii. Trupul va fi astfel *redăruit armoniei naturii printr-o moarte vegetală, ca într-o calmă euthanasie* [27]. Legată de o anumită viziune a morții în spirtualitatea noastră, această concepție poate fi urmărită deopotrivă în finalul *Mioriței* sau al poeziei *Vara* de G. Coșbuc (*O mare e, dar mare lină - / Natură, în mormântul meu, / E totul cald că e lumină !*). Spre o astfel de moarte, exclusă tenebrelor, în străfundurile apelor înghețate ale nordului aspiră și surghiunitul Toma Nour, dintr-un alt fragment postum al lui Eminescu (*Toma Nour în gheţurile siberiene*): *Poate că acolo să fie frumos, să fie palate de smarald, să fie zânele valurilor turburi ..., ele însă blonde și cu ochi albaștri ca idealele lui Ossian* [28]. Este o viziune personală îndatorată unei originale mitologii neptunice, derutantă în cazul raportării ei la tradiționala imagine a morții din arta occidentală, dar firească dacă îi întrezărim obârșiile ei autohtone, valorificate de un genial interpret al tezaurului nostru folcloric.

Este un alt tip de evaziune (față de cea erotică), o evaziune a existenței - și una și alta realizate prin regresiune în natură spre o unitate a începuturilor.

Fantasticul straniu si miraculos

O discuție asupra fantasticului prozei lui M. Eminescu (limitata firește la cel al peisajului) este dificilă, cu atât mai mult cu cât aplicarea mecanică a ultimelor cercetări in acest domeniu (L.Vax, Tzvetan Todorov etc.) contestă - la prima impresie - această virtute textului eminescian. Faptul nu ar surprinde, de vreme ce - exagerând situatia - s-a discutat despre lipsa unei vocații a fantasticului în literatura noastră. Inexistența unei bogate literaturi fantastice nu certifică însă lipsa acestei vocații. Virtualități latente cunosc, în răstimpuri, adevărate ecloziuni; este cazul prozei lui M.Eliade sau V.Voiculescu.

Dificultatea atribuirii acestei dimensiuni reprezentând *un gen al continuei evanescențe* [29] unor lucrări ca *Sărmanul Dionis, Umbra mea* sau *Avatarii faraonului Tlá* rezidă în însăși baza lor explicativ-demonstrativă. Fantasticul implică momentul unei incertitudini, constată Tzvetan Todorov, în fața unei realități generatoare ea însăși de neliniște. El nu durează, spune în continuare cercetătorul francez, decât momentul acestei ezitări *hésitation commune au lecteur et au personnage, qui doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la réalité, telle qu'elle existe pour l'opinion commune. A la fin de l'histoire, le lecteur, sinon le personnage, prend*

Scanned with OKEN Scanner

toutefois une décision, il opte pour l'une ou l'autre solution, et par là-même sort du fantastique [30]. Ori această *ezitare* - esențială în delimitarea fantasticului - dispare, în contextul bucăților în proză citate, destul de repede în final sau pe parcursul lor, întrucât acestea oferă o explicație a întâmplărilor care o contracarează. Emoția stranie pe care o încercăm în fața experiențelor eroilor din *Sărmanul Dionis* și *Umbra mea* sau în fața miraculoaselor reîncarnări ale faraonului Tlá se estompează. Finalul primei lucrări îl arată pe Dionis dincolo de feerica lume a visului, fericit, într-o alta mai limitată, dar mai certă. Explicația experiențelor sale este oferită cititorului de la primele rânduri, în relevarea suportului filozofic al lucrării (teoria kantiană a aprioritătii spațiului și timpului); cele ale eroului din *Avatarii faraonului Tlá* se bazează pe ideea *platoniciană și schopenhaueriană a persistenței în timp și spațiu a archaeului* [31].

Nu întâlnim la Eminescu decât foarte rar (cazul basmului *Făt-Frumos din lacrimă*) fantasticul *tradițional*, de obârșie folclorică, instituționalizat și deci acceptat ca atare - exclus în consecință *fantasticului pur*. Peisajele din proza filozofică eminesciană nu sunt bântuite de fantome; hibridizările și alte modalități statornicite de proza fantastică sunt ca și inexistente. Apărând ca o consecință directă a neputinței modalităților epice tradiționale, de a releva adâncimile sufletului uman, de a configura aspirațiile și proiecțiile eului în infinitul cosmic, fantasticul eminescian este implicat în primul rând în reliefarea sensurilor filozofice ale operei literare. Există, evident, un fantastic eminescian - de o mare excepție - derutant și imposibil de omologat alături de eventuale alte elemente de acest gen din proza românească a secolului său. Analogiile - atâtea câte se pot face - trimit mai degrabă la unele valori din secolul următor (M.Eliade, V.Voiculescu) [32]. Acest fantastic de puternică originalitate creatoare (de evidentă personalitate într-o eventuală raportare la proza fantastică a romanticilor europeni) trebuie însă integrat și judecat în epocă; fantastice în perimetrul acesteia, unele aspecte și-au pierdut această calitate mai târziu. În lucrarea lui Tzvetan Todorov, noțiunea de fantastic este raportată frecvent la desfășurările narative ale operei literare. În cazul operei *Sărmanul Dionis*, formula fantasticului eminescian - implicat în relevarea sensurilor filozofice ale operei literare - va fi dată - constată Eugen Simion - *de preponderența elementului reflexiv* [33]. Dacă fantasticul desfășurărilor epice, al *acțiunii* este contracarat și desființat tocmai datorită motivării lui de către autor, cel al peisajului este incontestabil. Întâlnim un fantastic al spațiului, al vitalității naturii regeneratoare, o adevărată geografie, sălbatică și feeric-miraculoasă, recreată în acest spirit.

Analiza peisajelor naturii din proza eminesciană scoate în evidență o latură insolită, ascunsă îndărătul unor realități naturiste, care (lăsând la o parte mutațiile pe care le suferă în percepție noțiunile de spațiu și timp) nu are, la prima vedere, nimic neobișnuit. Aparent, peisajul din *Cezara*, de o remarcabilă exuberantă vegetală, nu se abate de la realitatea normală. Și totusi, simțim îndărătul acestei naturi fiorul unei alte realități, intrinseci peisajului și totuși distincte. Însăși configurația reliefurilor este miraculoasă. Peisajul insulei (de fapt o insulă în cadrul altei insule), înconjurat de ape și stânci ațintite spre nori, ascunde o vale inundată de o vegetație sălbatică (*de sno-*

Scanned with OKEN Scanner

puri de flori, de viţe sălbatice, de ierburi nalte şi mirositoare, în care coasa n-a intrat niciodată) [34]. Prezenţa celor patru izvoare, amintind cele patru râuri ale edenului, accentuează, prin simbolica lor, misterul. În tăcerea *văratică* se aude o muzică eternă, muzica armonioasă a unui tărâm de vis, spre care aspiră cei pe care societatea îi ostracizase.

Fantasticul nu mai operează prin ruptură, prin *o năvală a inandmisibilului* - cum teoretizează Caillois [35] - el este consubstanţial materiei. Peisajul din *Cezara* , ca şi celui visat şi augmentat în viziunea sa din nuvela *Sărmanul Dionis* , i se subliniază o anumită dimensiune paradisiacă, care se opune realităţii obişnuite, provocând cititorului aceeaşi surprindere pe care ar avea-o în faţa unui tărâm al miracolelor. Această dimensiune potenţează profunzimea imaginii, altfel totul s-ar reduce la un pitoresc de suprafaţă. Este un peisaj primordial, o Arcadie autohtonă, mirifică şi viguroasă în acelaşi timp, în care autorul întrevedea, într-o personală viziune, mitul unei vârste de aur. Visul utopic prinde contur. Irealul devine real, autorul atingând *invizibilul* (senzaţia de *vrajă* cosmică - plan secund, dar esenţial al peisajului) *cu mijloacele vizibilului*. Peisajul din insula lui Euthanasius sau cel (recreat în vis) din *Sărmanul Dionis* depăşesc condiţia lor de cadru ambiant, pentru a desemna peisajul ideal. Năzuind spre un *absolut* al iubirii, Eminescu aspira şi spre un *absolut* al naturii - în virtutea unei străvechi, ancestrale legături. Cel care admira înfiorat limba *ca un fagure de miere* din cărţile străbune şi era atras, nu o dată, în proiectele sale literare, de primele veacuri ale istoriei poporului nostru, viza paseist în acelaşi timp un peisaj-paradis al altor vremuri. Integrabil unui fantastic al cadrului ambiant, un fantastic în plină amiază (analogia cu situaţii existente în arta extrem-orientală s-ar impune) [36], peisajul este realizat nu în afara înfăţişării cunoscute a naturii ci recompus, recreat după modelul acesteia, readusă însă la condiţia ei superlativă, utopic-primordială.

Nostalgia obârşiilor, relevantă şi în acest domeniu, conferă fantasticului peisajului eminescian un specific şi pronunţat caracter regresiv.

Mai accentuat - dar şi aici el se menţine în graniţele miraculosului - este fantasticul peisajului în *Sărmanul Dionis*. Dispunând de mari resurse imaginative (*o închipuire uriaşească*), învăţăcelul lui Ruben recrează peisajul selenar cu fast nemărginit. Spaţiul ales, cel al lunii, este tipic romantic (cf. Novalis); timpul - situaţie specific fantastică - îngheaţă suspendat în infinit. Discrepanţele terestru-cosmic par a se şterge. Anticipând o imagine care va reveni mai târziu în literatura română (la Lucian Blaga), *oglinzile lucii a valurilor* unui fluviu *răsfrâng în adânc icoanele stelelor, încât, uitându-te în el, pari a te uita în cer* [37]. Fantasticul se realizează prin hiperbolizarea notei olfactive şi sublinierea aspectului de vrajă al elementelor auditive. Insulele au *scorburi de tămâie* şi *prund de ambră [...]* florile *cântau în aer cu frunze îngreuiete de gândaci ca pietre scumpe şi murmurul lor împlea lumea de un cutremur voluptos* [38]. Raportarea la starea prozei noastre literare de până atunci, a unei asemenea miraculoase asociaţii a elementelor vizual-auditive, nu mai poate explica genialul inedit al unor astfel de imagini. Culoarea râului, datorită fenomenului optic al refracţiei luminii prin acea *pânză diamantică, ce steclește vioriu şi transparent* [39], accentuează mirificul.

Scanned with OKEN Scanner

Stilizările concură astfel la sugerarea unei lumi de rai, contrastantă cu imaginea sordidă a celeilalte lumi în care autorul trăia, peisajul având astfel - situație specifică pentru viziunea sa fantastică - valoare compensatorie. Reacția în fața acestei priveliști nu mai implică propriu-zis starea de neliniște. Impresia este de beatitudine uimită din partea cititorului surprins, firească însă pentru eroul romantic al lucrării, cel care a sperat-o dar și a construit-o (imaginar). Sub semnul aceleiași dimensiuni a fantasticului evoluează peisajul din *Umbra mea*; zborul eroului spre lună, prin spațiul cosmic, înscrie o pagină unică a feeriei interastrale. Intrinsec aspirației eroilor spre o altă lume, opusă cotidianului meschin, fantasticul - mai precis miraculosul - peisajului eminescian devine un fantastic al evaziunii.

Dacă emoția cititorului în fața peisajelor din *Sărmanul Dionis* nu include acea *stare de confuzie, turburare, ..., de la simpla neliniște la paroxismul spaimei* [40], acestea putând fi puse - la prima vedere - sub semnul întrebării în privința aparenței lor la fantastic, în schimb imaginea magistrală a câmpiei scăldate de apele Nilului, din *Avatarii faraonului Tlá*, este, față de peisajele citate, mai proprie - și sub acest aspect - relevării acestei dimensiuni. Laitmotivul tragic al căutării eternității își pune amprenta și asupra peisajului, împrumutându-i acestuia aceiași fiori ai neliniștii existențiale, ce străbat întreaga nuvelă. Peisajul este de un exotism straniu. Aerul de încremenire hieratică a Memfisului dominat de cupolele sale albe (anacronismul arhitectonic evident corespunde însă viziunii stilistice interioare) se repercutează asupra pustiului câmpiei, circumscriind un spațiu străbătut de neliniști metafizice. Imaginea ne trimite cu gândul la spațiile neliniștite ale orașelor pustii din pictura lui Fabrizio Clerici sau Monsu Desiderio. Sugestia mișcării curgerii fluviului, intensificată și de imaginea luntrii, circumscrie un al doilea aspect al acestei unități epice. Avem în față doi poli - oponenți - a căror asociere ne reliefează prin contrast procesul neîntrerupt al devenirii existențiale, generând dramatica întrebare finală *...unde merg, unde* ? Peisajul pustiilor *câmpii de gheață* ale Nubiei udate de *lințoiul de ... cristal mișcător* al apelor Nilului anticipează astfel ideea de bază a lucrării.

Același rol anticipativ îl are și imaginea parcului părăginit al marchizului Bilbao, precedând atmosfera de mister a interioarelor aceluiași personaj. Năvala vegetației sălbatice subliniază decrepitudinea. Imaginea panoramică a unui oraș spaniol are amintiri din pânzele lui El Greco: *...de departe, orașul, cu contururile lui fantastice, cu case și turnuri, cu ferestrele-i mute ce ascundeau mistere, și peste toate un linţoliu transparent de lumină albă...* [41].

Diversitatea formulelor fantasticului eminescian, diversitate ce se menține și în cazul modalităților de a concepe peisajul, indică în M. Eminescu cel mai autentic creator, în această privință, din proza românească a secolului trecut. Fantasticul naturii lui Eminescu - mai precis miraculosul - este consubstanțial peisajului. Flori, albine și fluturi, plante sălbatice și murmur de izvoare alcătuiesc ansamblul unui tărâm al unei fericiri, înțeleasă în regăsirea unei unități, pierdute pentru lumea din care se refugiase. Aerul miraculos al privelistii nu reiese din elementele componente ale peisajului, luate detașat, ci din situația lor comună de mesageri ai acestei

Scanned with OKEN Scanner

împliniri. Fantasticul naturii rezidă astfel în relevarea acestor virtualități ale detaliilor care scapă ochiului comun. Intuindu-le, Mircea Eliade releva aspectul magic [42] al insulei lui Euthanasius. Exeget al artei fantastice moderne, Marcel Brion, și-a exprimat adeziunea la acest tip de fantastic - mai eficient, dar mai greu de realizat, un fantastic care întrezărește o realitate aparent invizibilă dar nu mai puțin consubstanțială lumii evocate. Relevând meritele unui artist fantast - Amedée de la Patellière - Marcel Brion remarca un artist *intim acordat cu vibrațiile naturii, el simțea prezența fantasticului în lucrurile familiare, imanența magicului în real, întocmai ca și expresioniștii germani* [43]. Cu mult înainte și într-o altă artă, Eminescu se încadrează în aceeași familie de spirite.

Recitind puținele dar amplele descrieri de natură din proza sa, întâlnim nu o dată valori care anticipează căutări și înțelesuri cristalizate în scrisul românesc mai târziu, peste mai multe decenii.

Aservit relevării unor dimensiuni filozofice ale textului, fantasticul eminescian devine, în acest sens, unul din mijloacele principale; el este imanent, consubstanțial geografiei *reale* sau recreate în vis de eroul romantic. Elementele miraculosului vor căpăta un rol de prim ordin în relevarea virtuților simbolice ale unei ambianțe pătrunse de reflecție - cea a peisajului-idee. Configurația particulară a fantasticului indică din partea autorului posibilități creatoare care conferă operei eminesciene în proză un loc aparte în literatura noastră, distinct și în literatura fantastică a romanticilor europeni. Este un motiv în plus care ne întărește în ideea unicității acestei opere.

Natura și visul

Element distinctiv al literaturii romantice, visul, în concepția lui Ignaz Vitalis Troxler (integrabil și el amintitului grup romantic al *filozofilor naturii*), implică *relevarea esenței însăși a omului, procesul cel mai intim și mai deosebit al vieții* [44]. Dacă regresiunea în natură constituie o soluție de refacere a unității dintre om și natură, visul constituie un mijloc al acesteia. El ne duce în altă lume, a armoniei supreme dintre spirit și materie, la un alt tărâm, adevărata *patrie* spre care aspiră neliniștile lăuntrice ale eroului romantic. Consubstanțial psihologiei acestuia, apelul la vis (susceptibil de evazionism) reflectă cunoscuta nemulțumire [45] de prezent a scriitorilor romantici. Limitat la anumite aspecte, visul ne reține în contextul lucrării noastre în măsura în care interferă cu peisajul sau duce la acesta. În aceste condiții, peisajul spre care aspiră visul are o evidentă valoare compensativă. Visul va realiza astfel o evaziune dintr-un spațiu meschin, restrictiv, în care viețuiesc eroii. Străzile noroioase de mahala prin care se furișează Dionis, sordida chilie în care acesta locuiește fac loc - prin vis - unui magnific apus de soare și apoi unui mirific tărâm selenar; se deschid astfel perspective nelimitate, de neconceput la o tratare *corectă* a realității. Aspirația romanticului vizează o altă lume, recreată prin vis. Novalis teoretiza necesitatea aces-

Scanned with OKEN Scanner

teia. Traducând în fapt această aspirație, viziunile paradiziace din *Umbra mea* sau *Sărmanul Dionis* au drept cadru un peisaj transfigurat prin vis. Deși cu același obiectiv evazionist, se resimte totuși o oarecare deosebire între peisajul insulei lui Euthanasius din *Cezara* și acela selenar, intens idealizat, construit în vis de Dionis. După prezentarea palatului lui Dionis - o arhitectură fantastică, hibrid alcătuită din stânci, râuri, *coaste prăbușite, bucăți de pădure* - peisajul insulelor prezintă unele stilizări inexistente în peisajul relatat în epistola *săhastrului* Euthanasius. Peisaj de vis în cadrul visului, imaginea de ansamblu implică frecvent elemente ale regnului mineral, determinări și stilizări de domeniul artificiosului. Gândacii sunt ca niște *pietre scumpe*, greierii *ca orologii aruncate în iarbă, păianjenii de smarald* au țesut o *pânză diamantică, ce stecleşte vioriu și transparent* [46]. Prezența pietrelor prețioase ca termeni de comparație, sau a unor fenomene de refracție a luminii devin în contemporaneitatea literară de atunci anticipări macedonskiene.

După cum se vede, geografia selenară a spațiului descris, reclamând pentru cititor tot atâtea posibile analogii cu aceea a țării viselor lui Jean Paul Richter, nu este deosebită de aceea a locurilor terestre. Prin intermediul visului, asistăm mai degrabă la o oglindire a terestrului în supraterestru, decât ecoul *supraterestrului în terestru* [47]. Pregnant, elementul concret teluric, nu contravine magiei lunare a peisajului. Subsumată atmosferei de vis și aspirației dominante a eroului, idealizarea peisajului se exclude diminuării consistenței materiale a elementelor, deterestrizării peisajului descris. În realizarea acestuia- *cea mai desăvîrșită viziune paradiziacă din literatura română*, cum spunea M. Eliade - autorul recurge la un proces invers aceluia utilizat în peisajul cu care debutează *Avatarii faraonului Tlá* . Aparent greoaie, materializarea este păstrată, dar complexul ei senzorial exultant va fi investit cu alte sensuri. Renunțând la cunoscutul procedeu al diafanizării, autorul idealizează ansamblul, revenindu-i valorile spirituale, vraja întruchipărilor particulare ale materiei. Magnifică, ca elogiu al materiei, opulența imaginilor vizuale și auditive converge nu spre nota de pitoresc ci spre aceea a unei voluptăți feerice, extinsă cosmic. Reflectarea în apă, dumbrăvile insulei prelungesc paradisul vegetal în adâncul undelor (*cît părea că din una și aceeași rădăcină un rai se înalță* ...[48]). Oglindite în apă, *icoanele stelelor* coboară feeria celestă în freamătul valurilor, reflectând imaginea răsturnată - mult mai apropiată - a înălțimilor celeste; este o imagine care va reveni, mai târziu, derivând un sens particular al unei concepții, în opera literară a lui Lucian Blaga. În peisajul în discuție, Eminescu subliniază imaginea unui eden cosmic restrâns la scara unei contemplații umane. În mirifica geografie a acestuia se întrețese visul fericirii găsite - cel al regresiunii în cântecul magic al armoniei universale.

Contrastând cu materialitatea cadrului, cuplul nuvelei *Sărmanul Dionis* (Dionis și Maria) este de o spiritualizare serafică. Frecvența albului și a derivatelor cromatice ale acestuia (*argintos*, *omătul* - ca determinant etc.) operează această transubstanțiere: *albă ca argintul noaptea*, Maria poartă haine *argintoase*, prin care-i transpar *membre ușoare* [49]. Eroii intră prin vis într-o vârstă de aur, alta decât aceea a mitului corespunzător căzut în desuetudine, o vârstă pe care (ca stare și cadru) și-o

Scanned with OKEN Scanner

construiesc ei înșiși imaginar, cu presentimentul, poate, al unor certitudini viitoare. Menit a rezolva o contradicție, flagrantă, aceea dintre individ și constrângerile unei societăți îmbătrânite și artificiale, visul nu se opune vieții, ci constituie doar o cale spre realizarea ei plenară. *Lumea devine vis, visul devine lume* - sub semnul acestei reflecții a romanticului Novalis evoluează eroul din *Sărmanul Dionis*. Neexistând o graniță între vis și realitate, visul devine conștiința unei aspirații menite să transforme datele fundamentale [50] ale existenței. Zămislită din această lume, geografia țării viselor din proza eminesciană, materializarea superlativă a celei terestre, devine obiectul acestei aspirații.

Nocturnul

Temă, motiv sau *modă* romantică, cadrul nocturn face parte din elementele particulare ale ambianței romantice. Dimensiune specifică în ipostaza sa general-spirituală, ca și spiritul neptunic sau cel al chemării uranice, *motiv* în accepția lui particulară, alături de cel al codrului sau izvorului, nocturnul - în aspectul său temperat-selenar - este esențial și inseparabil pentru o mitologie poetică eminesciană. Urmărind evoluția nocturnului în cadrul operei eminesciene, referințele exegeților au avut în vedere - pentru majoritatea exemplelor - poezia deși, în afara similitudinilor, proza relevă unele aspecte specifice, distincte în cadrul ansamblului general. Integrabil literaturii europene de ilustrare a acestei teme, Eminescu vine tardiv, după ce moda ei literară, fără a fi epuizată, consacrase pe principalii ei exponenți. Înainte de Novalis, Chateaubriand sau Musset - pentru a nu cita decât câteva nume - apăruse deja o întreagă literatură a nopții, în speță a peisajului selenar. Tangențial sau mai statornic, motivul lunii revine la numeroși scriitori - pe o perioadă de mai bine de jumătate din secolul luminilor - mulți dintre ei descinzând literar din faimoasele *nopți* ale lui Young. Remarca Doamnei de Staël, după care Goethe în *Werther* a adus clarul de lună la modă, era în mare măsură nedreaptă. Mai înainte, Young, care avea pretenția de a fi făcut în acest sens ceea ce el numea *A revolution in the world inspir'd*, avea el însuși predecesori. Cert este că răsunetul *Nopților* lui Young a încetățenit pe plan european o temă literară care va găsi din ce în ce mai mulți imitatori. Nu pentru puțini dintre aceștia (Gyllenborg, Philippe Bridel, Joseph Warton) dezvoltarea motivului constituie un prilej al reflexivității romantice: *le clair de lune n'est guère qu'une invitation á la méditation; il élève l'âme et la purifie; il ouvre á la pensée un monde nouveau* [51]. Sfârșitul secolului al XVIII-lea (prin Novalis) și prima jumătate a celui următor diversifică problematica. Solitudinea și nemulțumirea romantică din *Noptile* lui Musset vor găsi și mai târziu continuatori în faza de declin a curentului romantic...Cadru al melancoliei sau reflexivității, al retragerii în propria interioritate, tema nopții va cunoaște o particulară, complexă tratare în cadrul romantismului german. Dacă Eichendorff este atras de feericul idilic și pitoresc al naturii, oferind o imagine desacralizată a acesteia, Ludwig Tieck dar mai ales Novalis descoperă, în

Scanned with OKEN Scanner

dezvoltarea motivului, semnificații tulburătoare. Atracția spre stihial, spre adâncimile nepătrunse ale nopții ne introduc implicit în tulburătoarele taine ale sufletului uman. Celebrele *Hymnen an die Nacht* ale lui Novalis devin imnurile acestor relevații. Luminii considerată limitativă, *săracă și puerilă*, autorul îi opune tenebrele nopții: *Wie arm und kindisch dünkt mir das Licht nun - wie erfreulich und gesegnet des Tages Abschied* [52]. Sfărâmând ceea ce poetul numea *lanțurile luminii*, Novalis se retrage în noaptea mirifică a propriului suflet: *Himmlischer als jene blitzenden Sterne dünken uns die unendlichen Augen, die die Nacht in uns geöffnet. [...] du hast die Nacht mir zum Leben verkündet - mich zum Menschen gemacht* [53]. Emoției pe care tânărul inginer de mine o încearcă străbătând subteranul geologic i se asociază revelația acelor adâncimi abisale ale propriului suflet; și într-un caz și în altul un explorator pasionat în căutarea luminii unor noi înțelesuri relevânte de *nemărginita noapte* a lumii și a propriului său spirit... De aici, sub semnul aceloraşi căutări, pornesc și certele filiații ce se pot stabili între nocturnul eminescian și freamătul existențial ale amintitelor imnuri. Afinitățile puternice cu Novalis nu înseamnă însă servilism imitativ. Există o formulă proprie a nocturnului eminescian.

La autorul *Sărmanului Dionis* nu întâlnim opoziția ireductibilă lumină-noapte. Aspirația romantică spre dispariția polarității dintre lumină și noapte găsește în paginile prozei și poeziei eminesciene statornica lor împăcare. Avem în față nu atât o literatură a nopții, ci expresia conciliantă a celor două entități cosmice amintite - *lumina de lună* - simbolic titlu pe care Eminescu și l-ar fi dorit pe coperta primei sale ediții. Între spiritul solar și cel neguros - cele două categorii constitutive ale sufletului unei comunități umane - poporul nostru are certe predilecții pentru prima situație nu fără consecințe în proza lui Eminescu. Soluția acestei juste cumpăniri, implicată în opera eminesciană, relevă dealtfel înrudiri cu raționalismul, spiritul de echilibru propriu profilului spiritual al poporului român [54]. Proza și poezia lui Eminescu conturează astfel un spirit selenar [55], cu specificele sale urmări în aspirațiile și viața afectivă a eroilor săi. Prezența luminii de lună în poezia *Misterele nopții* (1866) anunță astfel cariera unui motiv alcătuind împreună cu izvorul și codrul un triptic distinctiv și statornic, de mare strălucire în evoluția ulterioară a operei eminesciene. Imaginile lunii, aspectele variate ale gamei afective pe care experiențele luminii selenare le determină în proza eminesciană vor constitui (având în vedere elaborarea acesteia în mare măsură în anii studenției poetului) punctul de plecare și baza pentru aceeași realitate a poeziei viitoare.

Prin diversitatea aspectelor pe care le îmbracă, vizibile în atributele ce i se conferă și în efectele pe care le determină, imaginea lunii, astrul romantic prin excelență, depășește în opera lui Eminescu modestul rol de accesoriu decorativ, consacrat în opera antecesorilor sau contemporanilor săi literari. Imaginea apariției și evoluției lunii pe bolta cerească în *Memorialul de călătorie* al lui Grigore Alexandrescu - una din puținele pagini notabile de acest gen din epocă - receptează nu atât pitorescul ansamblului cât, folosindu-se de acest intermediu, desfășurarea lui panoramică. Mai proprie, sub raport funcțional, se va dovedi lumina selenară în *Doamna Chiajna*

Scanned with OKEN Scanner

(Al.Odobescu) în calitatea sa de însoțitoare a nefericitului cuplu erotic Ancuța-Radu Socol. Pe aceeași cale merge și N.Filimon. Umplând *de dor și de ardoare inimile simțitoare*, luna din peisajul unei nopți de vară strălucește deasupra unui peisaj de un pitoresc greu, în care farmecul desuet al aluziilor mitologice este completat, în același spirit, de receptarea sentimental-naivă a feeriei nopții. Convenționalizată de timpuriu, imaginea luminii de lună se repercuta în general sub forma unui pitoresc vag, rămânând uneori exterioară, prea puțin asociată tonalității afective a peisajului. Depășind aceste limite, Eminescu va integra strălucit capacitatea de transfigurare a luminii de lună procesului de subiectivizare romantică a peisajului. Lumina selenară devine o entitate precizată funcțional, dispunând în aria fanteziei de posibilități mult mai bogate decât lumina solară - prețiosul element al peisajului clasic. Căutările obstinate ale faraonului Tlá prind contur într-un peisaj [56] scăldat în razele unui *măr de aur neținut de nimic în eterul albastru...*[57]. Concomitent, peisajul din *Egipetul* este și el un peisaj pătruns de neliniștea întrebării. Transfigurarea peisajului îndulcește asperitățile, micșorează materialitatea elementelor concrete; întreg peisajul subliniază intuiția ideii de eternitate - fundamentală pentru spiritul egipteanului antic. Investită cu valori simbolice, ca și arhitectura pe care o luminează, lumina devine, în virtutea aceleiași funcționalități, însoțitoarea mută și permanentă a succesivelor întrupări ale archaeului; aceeași lumină de lună ce-și împietrise vraja deasupra piramidei faraonului Tlá , dezamăgit de revelațiile sale, străjuiește cea de a doua întrupare a prototipului (cerșetorul Baltazar) și apariția și evoluția celei de a treia (gentilomul spaniol, marchizul de Bilbao). Se configurează și anticipă rolul luminii de lună din poeziile ce vor succeda prozei autorului (*Lacul, Povestea codrului, Povestea teiului, O, rămâi*...etc.). Analiza efectelor clarului de lună din *Avatarii faraonului Tlá* sau alte opere din proză depistează nu numai stadiul de pregătire al imaginii ci și o multitudine de semnificații, a căror sugestie poetică nu este - în numerose cazuri - cu nimic mai prejos decât aceea din celebrele versuri ce le vor urma. Consecință a diverselor ipostaze și circumstanțe în care apare în romantism, lumina de lună părăsește aspectul ei abstract, de dat primordial din opera literară clasică. În procesul de subiectivizare romantică a peisajului, lumina selenară primește atributele unei materialități fenomenale; astfel, faraonul Tlá *rămase în sala întinsă într-un întuneric trandafiriu îngreuiat de lumina lunei, ce plutea asupra Egipetului* [58]. Imersiunea în vis, consubstanțială de la un capăt la altul al nuvelei *Sărmanul Dionis*, se repercutează sub semnul aceleiași magii lunare și asupra obiectelor confortului interior: *Luna revărsa tot aurul ei în odaia lui și sub această smălțuire diafană mobilele și covoarele străluceau somnoros și mat...* [59]. Detaliilor naturii sau ale interioarelor locuite, eroilor din cadrul lor li se relevă astfel dimensiuni inedite; spațiul însuși primește o nouă evaluare, alta decât aceea din momentul luminii solare. Procesul de raportare a peisajului selenar la eul uman presupune implicit o micșorare a distanțelor dintre cei doi factori. Sugerat în versuri (*Și cu cît lumina-i dulce tot mai mult se lămurește/ Cu-atît valurile apei, cu-atît țărmul parcă crește/. Codrul pare tot mai mare, parcă vine mai aproape/ Dimpreună cu al lunei disc, stăpînitor de ape*), aspectul este vizibil și în proza emi-

Scanned with OKEN Scanner

nesciană. Versurile din *Srisoarea IV* au surprins fenomenul. Dealtfel proza nu face decât să anunțe (și să releve) o constantă a luminii selenare: capacitatea ei de transfigurare, asociată de obicei acțiunii de convertire a peisajului la incandescența sentimentului erotic; poezia o va prelua și nuanța multiplu. Sub semnul magiei lunare vor evolua peisajul cu care debutează *Călin (File din poveste)* ca și acela care anticipează nunta fetei de împărat din aceeași creație. Panoramicul desfășurărilor incluzând castelul și împrejurimile sale realizează imaginea unui grandios de basm în care atmosfera erotică întreține o notă de intimitate. Celălalt peisaj se integrează, prin același proces, feericului natural. Descrierea interiorului fetei de împărat este și ea explicită și distinctă pentru această acțiune de transfigurare a elementelor lumii materiale. Văpăile lunii, discrete sau aprinse, pot configura și întări elementul pictural de fast paradiziac (specific celor două peisaje amintite și în general prozei și poeziei eminesciene - până la o anumită epocă) dar ele pot concomitent, pe alt plan al aceleiași creații, diminua consistența concretă, materială a obiectelor, accentul căzând pe elementul imaginar, de vis al personajului și dramei erotice. Albul (direct) sau sugerat prin nuanțe (*ca de cridă*), vioriul, vinețiul, translucidul (*pânză străvezie*) sunt semnificative în acest context al determinantelor cromatice vizând interiorul fetei de împărat - atmosferă de *vrajă* și idealitate erotică.

Aceeași magie lunară determină relevarea dimensiunilor fantastice ale realității; un fantastic ce excude groaza tenebrelor, reținând miraculosul - inexistent în condiții diurne - al obiectelor și ființelor lumii înconjurătoare. Determinantul de *fantastic* - pe care autorul i-l dă luminii de lună în *Sărmanul Dionis* [60] - relevă capacitatea sa transfiguratoare. Această funcție de potențare a atmosferei fantastice o întâlnim în *Avatarii faraonului Tlá* sau în basmul *Făt Frumos din lacrimă* . În calitatea sa de cadru al practicilor magice ale *maistrului* Ruben, peisajul selenar înlătură limitele dintre real și fabulos.

Dacă viziunile sale particulare reliefau, în unele situații amintite, aspecte inedite sau mai puțin relevate ale nocturnului, peisajul selenar - cadru al iubirii - devenise loc comun în proza ce-l precedase pe Eminescu. Un anumit convenționalism nu întârzie să apară cu atât mai mult cu cât, alături de proză, poezia patriotică și legenda istorică în versuri (de tipul celei a lui D.Bolintineanu, în vogă în epocă) consfințiseră peisajul selenar drept cadru. În pictură, compoziții ca *Ultima noapte a lui Mihai cel Mare*, a lui Theodor Aman, ofereau pandantul lor plastic.

Implicând o intensă trăire pasională, experiențele erotice ale eroilor dau o strălucire unică tradiționalei relații cromatice: lumina de lună-cuplul erotic. Razele Selenei aureolează mirific fundalul scenei erotice, dar nu se vor limita numai la aceasta. Lumina de lună devine un personaj ale cărei imixtiuni discrete în viața eroilor sunt omniprezente. În majoritatea cazurilor, aceasta luminează decorul romantic, adecvându-l fericirii cuplului erotic; *luna-nfrumusețează lumea pentru amorul nostru* - constată - *încet și dureros* eroul din *La aniversară* [61]. Succesiv, se întretes, sub razele luminii de lună, idilele tuturor eroilor prozei lui Eminescu: Dionis și Maria (*Sărmanul Dionis*), Ermil și Elis (*La aniversară*), cântărețul paria și fata

Scanned with OKEN Scanner

împăratului de pe malurile Gangelui (*Poveste indică*), ale celor două cupluri din *Geniu pustiu* etc. Este o lumină integratoare, care sustrage din cotidian. Magnifică prin intensitatea sentimentului, iubirea cântărețului paria pentru fata de împărat stă sub pavăza lunii: *Ea-l văzu răsărind prin crenge în lumina de lună - era nalt și frumos* [62]. Este aceeași lumina de lună, *atotștiutoare* și discretă sub care evoluează cuplurile de îndrăgostiți din *Povestea teiului* sau *Povestea codrului*; lumina așteptărilor înfrigurate din *Crăiasa din povești* sau *Luceafărul* sau aceea a făgăduielilor împlinite (*Sara pe deal*). Este acea *stăpîn-a mării*, însoțitoare a cugetării (*Melancolie*), dând aripi visului și ușurând durerea (*Și gîndirilor dînd viață, suferințele întuneci*). Departe de a se limita la adecvarea cadrului erotic, lumina de lună se interferează în însăși viața cuplului erotic. Ea dă o notă de elevație iubirii, sporește înfrigurarea așteptării, dă inflexiuni tainice șoaptei... Pline de inițiativă, eroinele devin complice la aceste farmece: *Luna o polia frumos și ea era îndestul de vicleană spre a se lăsa muiată-n întreg de această dulce și voluptoasă lumină* [63]. Omniprezența fluxului magic al luminii de lună nu duce la monotonia imaginii, constatată uneori în proza antecesorilor. Fărâmițată de ramurile crângului, ea cade într-un clar obscur neliniștitor pe fața iubitului; alteori, alăturată murmurului izvoarelor și efluviilor florale, ea desăvârșește tarâmul de farmec al visului de dragoste. Ea consolează, devine confidentă și complice a eroinei sau, de la înălțimea imperiilor celeste, privește cu răceală spectacolul vanităților umane. Acestei amplori funcționale îi corespunde o impresionantă artă a dozării luminii. Lumina nu este numai un *dat* enunțat sau sugerat printr-un simplu determinant.

Epitetele pe care D. Bolintineanu le conferea luminii selenare finalizau peisajul spre pitoresc sau grandiloçvență. Eminescu impune în registrul imagistic al lunii o nouă viziune, în care primul rol nu-l mai joacă determinantul cromatic - fizic sau moral, anexat astrului - ci distribuția luminii în planurile peisajului sau ale figurii umane, generând astfel diverse unghiuri de interpretare a acestora. Lumina interesează astfel în dublă ipostază: în aceea a suprapunerii spațiale, cu consecinele pe care le determină, dar și în aceea de personaj - definit de o anumită psihologie. Determinată, romantic, de fluctuațiile sufletului uman, lumina de lună imprimă la rândul ei variata gamă a acestuia. Se poate vorbi, în proza eminesciană, ca și în marile compoziții picturale, de rolul luminii în peisaj sau portret. În primul caz, lumina nu are atât rolul de a delimita elementele ansamblului cât acela de a le atenua agresivitatea lor terestră și a le unifica în producerea unei anumite atmosfere afective. De o mare subtilitate, dozajul luminii pe chipul uman indică în prozatorul Eminescu un adevărat virtuos al clarobscurului, un clarobscur îndulcit de vraja sentimentului. În acest caz dispare lumina egală, învăluitoare, ce scaldă peisajul determinând cunoscutele efecte mirifice. Lumina este strecurată printre arbori, printre crengi, finalizând acea opoziție dintre lumină și umbre, atât de adecvată realizării unui suport dramatic. Este cazul cântărețului paria, pentru care pătimașa iubire devine preludiul unui tragic destin (*Poveste indică*). Aceeași mișcare dramatică, sugerată de oponența suprafețelor întunecate față de cele luminoase, o întâlnim în peisajul prin care trece Dionis, înfri-

Scanned with OKEN Scanner

gurat de învățăturile *maistrului* Ruben: *...în aer era aur și-n grădine miros ș-o umbră adînc-viorie, ruptă de dungi de lumină albă, care trecea prin mreje de frunze, ca prin strecurători de lumină* [64]. Aureolarea figurilor - ipostază frecvent întâlnită - devine un procedeu al detașării, prin nimbare, a ființei iubite; o nimbare difuză care le integrează, nu o dată, tărâmului de vis și fericire: *Luminată de razele lunei, ea părea muiată într-un aer de aur* [65].

Nocturnul romanticilor - cadru a meditațiilor și reveriei - desemnează o altă ipostază specifică acestei teme romantice. Faraonul Tlá și Dan - Dionis evoluează de la un capăt la altul al unor nuvele formate în majoritatea lor din reflecții și vise. Sunt meditații pe care Toma din *Geniu pustiu* le atribuie, conform unui proces simpatetic, și lunii ce îi veghează iubirea nefericită: *Mă așezai pe o bancă și cugetam; D-zeu știe de ce eram trist ! [...] astfel ședeam în grădina ei și gîndeam lucruri de cari nu-mi pot da cont, pe cînd luna, lunecînd alene printre nourii de argint ai cerului albastru, gîndea și visa ce neci un om nu știe* [66]. Consecință firească, melancolia devine o stare generală, inspirată de însăși durerea unei resemnări universale (*Avatarii faraonului Tlá)* sau rezultatul împrejurărilor particulare (*Melancolia, în vîrsta lui este semnul caracteristic al orfanilor*) [67]. Mediu exemplar al meditației solitare, ambianța selenară este nelipsită din dezbaterile interioare ale eroilor. Ecuația lumină de undă - meditație integrează celui de al doilea termen mistuitoare căutări asupra sensului vieții, dragostei și morții. Chemarea neliniștită a eternității nu putea lua naștere decât în acest cadru. Înălțimile celeste supun astrului întreaga-i nemărginire de dedesubt (*Peste cîte mii de valuri stăpînirea ta străbate...*), implicit conștiința omniprezenței lui (*Deși trepte osebite le-au ieșit din urna sorții/ Deopotrivă-i stăpînește raza ta și geniul morții*). În ironia romantică față de mărunțele vanități umane, *stăpîna mării* are rolul ghidului cosmic; de la înălțimea acesteia Dionis își privește uneori, hiperyonian, semenii sau se autoironizează. Pornind și în același timp încheind tradiția descriptivă a peisajului selenar-cadru, M.Eminescu dă acestui element romantic, al luminii de lună, interpretări unice în literatura noastră, particulare prin spirit și nuanțe în literatura universală.

Motivul cosmic

Fără a avea frecvența și ponderea pe care o are în poezie, tratarea motivului cosmic în proza eminesciană nu include decât rareori puncte de vedere noi, - cu atât mai mult cu cât cunoscutele preocupări cosmice ale acesteia eboșează anticipativ pe cele similare ale liricii. Nu întâlnim firește creații special afectate acestui motiv. Spre deosebire de reflectarea aceluiași motiv în cadrul poeziei, aspirația cosmică îmbracă mai rar în proză forma contemplativității spațiului celest. Desfășurarea proceselor cosmice sub dublul lor aspect - cel genetic sau cel al extincțiunii finale [68], ilustrat în *Scrisoarea I, Rugăciunea unui dac, Mortua est* - nu intră nici ele în vederile prozei. Analiza motivului cosmic în proza eminesciană dezvăluie, în cadrul sentimentului

Scanned with OKEN Scanner

naturii, prezența unui aspect al acestuia - sentimentul sideral, rezultat al corespondențelor ce se stabilesc între om și infinitul cosmic; pe de altă parte, este vorba de un sentiment impus de însăși conștiința romantică a unei misterioase legături dintre om și strălucitoarele astre ale bolții cerești. O contemplație pur rațională a cosmosului, neraportată în opera literară la eul scriitorului fiind de neconceput, motivul cosmic este intrinsec aspirațiilor și frământărilor sufletești umane. Inseparabil de acestea, sentimentul sideral se revendică specific sensibilității romantice. Fenomenul fusese comentat de Novalis: *Jede Hineinsteigung, Blick ins Innre,ist zugleich Aufsteigung, Himmelfahrt, Blincknach dem wahrhaft Äussern* [69]. Aspirațiile lui Dionis sunt nedespărțite de solilocviile sale interioare. De la aspirația spre cosmos se ajunge, prin raportarea acestora la eul lăuntric, la confuzia celor două aspecte: Cu capul *plin de cîntece*, lui Dionis i se pare că stelele *se mișcă după tactul lor*, încât apare firesc nedumerirea: *Asta-i întrebarea, zise Dan încet, enigma ce pătrunde ființa mea. Oare nu cîntă ei ceea ce gîndesc eu ?... Oare nu se mișcă lumea, cum voi eu?* [70]. Complexă, asocierea vieții lăuntrice la aceea a nepătrunselor spații celeste conferă motivului cosmic diversitatea unei adevărate game. De la încadrarea siderală a sentimentului erotic sau ale tulburătoarelor căutări existențiale, la elevata aspirație a eternizării amorului prin identificarea cu astrul nemuritor, Eminescu relevă numeroase fațete ale relației om-cosmos.

Generat de contradicțiile sociale ale unei epoci de reflux revoluționar, fenomenul evaziunii capătă în literatură semnificația protestului. Evaziunii naturiste i se adaugă cea cosmică, - și una și alta forme ale nemulțumirii romantice. Vizând tărâmul de vis al împlinirii, zborul către lună din *Umbra mea* și *Sărmanul Dionis* traduce în fapt această dorință de evadare în cosmos: *Onde, știi tu ceva, vino cu mine în lună, vom trăi așa de fericiți acolo, neconturbați de nimeni, tu pentru mine, eu pentru tine [...] vino cu mine prin ninsoarea de stele și prin ploi de raze, pînă ce, departe de acest pămînt nenorocit și negru, îl vom uita, pentru ca să nu ne avem în minte decît pe noi* [71]. Imperioasă, dorința de elevație asociază iubirea, purificată de carnal-terestru, unui ideal de perfecțiune și strălucire: *[...] fii steaua cea din cer, rece și luminoasă ! s-atunci ochii mei s-or uita etern la tine* [72]. Intens, sentimentul pasiunii erotice dispersează cosmic ființa umană, înlătură barierele, întregul univers îI devine familiar: *Cine era fericit ca mine ? Pierdut în visări fără fine - părea că fiecare floare și fiecare stea e sor cu mine, sor dulce, surori amantei mele* [73]. Sub semnul aceleiași aspirații spre extensie cosmică, zborul interastral al eroilor din lucrările în proză amintite prefigurează, concomitent cu acela al magului din *Povestea magului călător în stele* , mirifica călătorie de mai târziu a *Luceafărului.*

Tensiunile spirituale, frământările dramatice menite a rezolva tainele și sensul existenței umane au drept fundal - cosmosul; un cadru care dă căutărilor umane dimensiunile și gravitatea nemărginitei bolți cosmice. *[...] greier amărît, suspendat în nemărginire,* purtând povara propriilor căutări, îndureratul Tlá, neliniștit și temerar, încearcă să înfrunte timpul. Este un dialog dramatic cu eternitatea, cu infinitul cosmic doborât din hăurile celeste în uriașa-i oglindă de aur de la picioarele sale.

Scanned with OKEN Scanner

Frământările interioare sunt subsumate realizării unei comuniuni a omului cu infinitul cosmic. Cosmosul exterior este corelat astfel, în același spirit romantic, cu un altul și el nebănuit de adânc - cel al interiorului uman. Se anticipează, prin același paralelism dintre imensitatea spațiilor celeste și profunzimea sentimentului iubirii, versurile din *La steaua* (1886).

Asociind sentimentul uman infinitului spațial al tăriilor celeste, cosmosul nu alcătuiește doar cadrul erosului. Majoritatea situațiilor scot în evidență o subtilă și generală pătrundere a sideralului în viața cuplului erotic. Universul cosmic devine familiar. În apele de aur ale unui lac selenar, eroii din *Umbra mea* se scaldă stropindu-se *unul în altul cu lungi șiroaie de stropi de stele* [74]. Valurile lacului nasc stele pe care Onde le culege *ca și cînd ar fi prins albine de aur* [75]. Revărsate din belșug, aurul și argintul - metale astrale - devin omniprezente, ca determinante. Îmbrăcămintea, recuzita cadrului mărturisesc unanim aceeași condiție astrală. Făt-Frumos din lacrimă se învelește în *mantaua ce i-o țesuse din raze de lună* , cămașa este și ea din *tort de raze de lună* [76]. Eroina din *Sărmanul Dionis* are veșminte *argintoase,* iar Onde din *Umbra mea* - confecționate *de-un gaz albastru,* deși *străveziu ca aerul* [77]. Determinările nu se reduc firește la vestimentar. Metale *astrale,* aurul și argintul, mijlocitoare între abisurile celeste și oameni - dețin mesajul înălțimilor spre care năzuiau, sub razele lunii, îndrăgostiții poeziei eminesciene. Imagistica include astfel punctul de plecare pentru multiplele, inepuizabilele determinante pe linia relației om-cosmos (incluzând spațiile interastrale cât și corpurile cerești - luna și reflexele luminii ei în special).

Prezența neutră, în afara oricărui determinant, a elementelor din cadru este exclusă. Întreaga atmosferă este siderată; spiritualizată, materia pierde din picturalitate, se transfigurează, integrându-se tonului dominant, de elevată aspirație. Analiza câtorva contexte în care cele două metale apar ca determinante pune în valoare o pluralitate de sensuri, rod al unei fantezii deosebit de creatoare. Reflexele lor specifice le fac inseparabile în constituirea unei atmosfere feerice: *Aerul tot era de lumină de aur - totul era lumină de aur, amestecat cu gemetul lin și curat al arpelor de argint în mînele unor îngeri ce pluteau în haine de argint...* [78]. În cadrul ambianței nocturne, aureolând personajele, acest rol îl deține luna: *Luminată de razele lunei, ea părea muiată într-un aer de aur* [79].

Elementul constructiv al atmosferei mirifice, aerul se dovedește, în cadrul în care evoluează eroii, deosebit de sensibil și permeabil la nota afectivă dominantă a peisajului. În paradisul selenar al eroilor din *Sărmanul Dionis* , *aerul cel alb rumenea de voluptatea cîntecului* [80]. Venirea lui Făt-Frumos, după îndelunga sa pribegie, nu lasă indiferent nici aerul: *Lumea-l crezuse mort pe Făt-Frumos, și de aceea, cînd se împrăștie faima venirii lui, ziua-și muie aerul în lumină de sărbătoare* [81].

Dacă în poezie căutările și reușitele eminesciene ale începuturilor coexistă cu vizibile influențe din Alecsandri și Bolintineanu, firește pentru perioada debutului, proza, în schimb, nu poate fi raportată la realizările epice ale literaturii române de atunci. Cu atât mai puțin o putem face în cadrul acesteia, în privința relevării senti-

Scanned with OKEN Scanner

mentului naturii. Ea reprezintă o culme greu de explicat în secolul său, dacă o asociem înaintaşilor sau, cu excepţia lui Macedonski (remarcabil poet şi în proză), succesorilor.

Rupând cu tradiţia stagnantă a peisajului, fundal decorativ, localizator, autorul *Sărmanului Dionis* ridică la nivelul înaltei arte peisajul *état d'âme*, întrezărit rareori în epica antecesorilor sau contemporanilor săi; dar spre deosebire de mulţi din romanticii europeni, nu rămâne la acesta.

Purtând pecetea diverselor valori ale sensibilităţii, peisajul eminescian capătă - pe parcursul unor lucrări ca *Sărmanul Dionis* şi *Avatarii faraonului Tlá* - anumite compliniri ideative. Sentimentele care îl pătrund îi determină nu numai o configuraţie pasională ci şi neliniştea problemei filozofice, implicită şi fundamentală textului. Laitmotivul existenţial din *Avatarii faraonului Tlá* determină în consecinţă o anumită viziune peisajului: forme şi volume, cromatica, raportul dintre elementele statice şi cele ale mişcării, - toate concordă în relevarea acestuia.

Echivalentului peisaj-pasiune i se adaugă astfel un altul, cel al peisajului-gândire, în care elementele acestuia sunt preponderent subsumate relevării ideii.

Creator în procesul de sensibilizare şi adâncire morală a peisajului, a unei adevărate game a efectelor umane, Eminescu este implicit autorul unei adevărate tipologii peisagistice; putem vorbi, începând cu proza, de un peisaj fantastic sau oniric, de un peisaj simbolic (subsumat *ideii*) sau mai rar, de unul în accepţia realismului epic tradiţional, din primele opt decenii ale prozei româneşti a secolului al XIX-lea.

Omniprezenţa fluxului magic al clarului de lună se constituie în cadrul unei imagini particulare a nocturnului.

Elementul fantastic, imanent geografiei *reale* , se realizează şi el în cadrul unei formule proprii, originală faţă de valorile autohtone, dar şi în raport cu proza de acest profil a romantismului european.

Aspiraţiile spre înălţimile celeste ale eroilor sunt indisolubil legate de solilocviile lor interioare. Vocaţia cosmică, specifică şi ea universului poetic eminescian, se conjugă implicit cu explorarea pasionată a celuilalt cosmos, al interiorului uman.

Sunt aspecte care conferă prozei eminesciene o anumită autonomie valoric-artistică în cadrul întregului ansamblu al creaţiei genialului poet. Departe de a fi numai o punte spre strălucirile poeziei viitoare, proza eminesciană demonstrează, prin ea însăşi, în relevarea sentimentului naturii, o incontestabilă, unică valoare.

(din vol. ***Sentimentul naturii în proza românească a secolului XIX***, *op. cit*, p. 144-179)

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

1. G. Călinescu: *Opere*, Ed. Minerva, București, 1970, vol. 13, p. 349.
2. *Ibidem.*
3. Eminescu: *Proza literară*, ed. cit., p. 150.
4. *Ibidem*, p. 9.
5. *Ibidem*, p. 142.
6. *Ibidem.*
7. *Ibidem.*
8. *Ibidem*, p. 5.
9. *Ibidem*, p. 42.
10. Tudor Vianu: *Arta prozatorilor români*, Editura pentru literatură, București, 1966, vol. I, p. 140 (*Pe Alecsandri îl interesa suprafața pitorească a lucrurilor; pe Eminescu, adâncimea lor morală, expresiunea lor*).
11. Sublinierile în text, din cuprinsul acestei lucrări, ne aparțin. Sublinierile autorilor citați vor fi marcate în consecință *s.a.*
12. Eminescu , *op.cit.*, p. 216.
13. M. Eliade: *Insula lui Euthanasius*, Fundația regală pentru literatură și artă, București, 1943, p. 7.
14. Eminescu: *Proza literară*, p. 78.
15. M. Eliade, *op.cit.*, p. 8.
16. Idem.
17. Eminescu, *op.cit.*, p. 78.
18. G. Călinescu: *Opere*, Ed. Minerva, București, 1970, vol. 13, p. 356.
19. Zoe Dumitrescu-Bușulenga: *Valori și echivalențe umanistice*, excurs critic și comparatist, Ed. Eminescu, București, 1973, p. 198.
20. Eminescu, *op.cit.*, p. 100.
21. *Ibidem.*
22. *Ibidem.*
23. *Ibidem,* p. 99.
24. Marcel Brion: *Arta fantastică*, Ed. Meridiane, București, 1971, p. 21.
25. Eminescu, *op.cit.*, p. 82.
26. M. Eliade, *op.cit.*, p. 21.
27. Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *op.cit.*, p. 215.
28. Eminescu, *op.cit.*, p. 197.
29. Tzvetan Todorov: *Introduction à la littérature fantastique*, Edition du Sevil, Paris, 1970 (ed. rom., traducere de Virgil Tănase, prefață de Alexandru Sincu, Ed. Univers, București, 1973).
30. *Ibidem,* p.46
31. Eugen Simion, *op.cit.*, p. 163
32. Cf. și Const. Ciopraga: *Personalitatea literaturii române*, Ed. Junimea, Iași, 1973, p. 107-108

Scanned with OKEN Scanner

33. Eugen Simion, *op.cit.*, p. 296

34. Eminescu, *op.cit.*, p. 78

35. Roger Caillois: *În inima fantasticului*, în românește de Iulia Soare, cuvânt introductiv de Edgar Papu, Ed. Meridiane, București, 1971, p. 65.

36. Marcel Brion: *Arta fantastică*, p. 26-27.

37. Eminescu *op.cit.*, p. 51.

38. *Ibidem.*

39. *Ibidem.*

40. Cf. Adrian Marino: *Fantasticul*, în *Dicționar de idei literare*, Ed.Eminescu, București, 1973, p. 661.

41. Eminescu *op.cit.*, p. 224.

42. Mircea Eliade: *Insula lui Euthanasius*, ed.cit.

43. Marcel Brion, *op.cit.* , p. 329.

44. Cf.Ignaz Vitalis Troxler, citat după Albert Béguin: *Sufletul romantic și visul* , Ed.Univers, București, 1970, p. 135.

45. Eugen Simion, *op.cit.*, p. 286.

46. Eminescu *op.cit.*, p. 51.

47. Cf.Ignaz Vitalis Troxler, după Albert Béguin: *op.cit.*, p. 135.

48. Eminescu *op.cit.*, p. 51.

49. *Ibidem.*

50. Albert Béguin: *op.cit.*, p. 261.

51. Paul Van Tieghem, *Le sentiment de la nature dans le préromantisme européen*, A.C.Nizet, Paris, 1960, p. 127.

52. Novalis: *Werke und Briefe*, Insel Verlag, Leipzig, MCMXLII, p. 40.

53. *Ibidem.*

54. Athanase Joja: *Logos și ethos* , Editura politică, București, 1967, p. 289-290.

55. Cf.Const. Ciopraga: *Nocturnul în opera lui Eminescu* în vol. *Studii eminesciene* , Editura pentru literatură, București, 1965, p. 303.

56. Situația îl oferă lui Eminescu prilejul unei prezentări impresionante a cerului Egiptului, desciindu-l fără să-l fi văzut la fața locului. Cf. în acest sens cerul Egiptului în viziunea lui Théophile Gautier (*Le roman de la momie* -1857) sau mai recentul capitol închinat artei Egiptului antic din *Istoria artei* a lui Elie Faure.

57. Eminescu *op.cit.*, p. 216.

58. Idem, p. 217.

59. *Ibidem*, p. 62.

60. Cf. *Ibidem*, p. 29.

61. *Ibidem*, p. 69.

62. *Ibidem*, p. 325.

63. *Ibidem*, p. 93.

64. *Ibidem*, p. 44.

65. *Ibidem*, p. 7.

66. *Ibidem*, p. 145.

Scanned with OKEN Scanner

67. *Ibidem*, p. 27.
68. Al. Dima: *Motivul cosmic în opera eminesciană* , ed.cit., p. 268-270.
69. Novalis, *op.cit.*, p. 420.
70. Eminescu, *op.cit.*, p. 53.
71. Idem, p. 201.
72. *Ibidem*, p. 87.
73. *Ibidem*, p. 142.
74. *Ibidem*, p. 203.
75. *Ibidem.*
76. *Ibidem*, p. 23.
77.*Ibidem*, p. 202.
78. *Ibidem*, p. 168.
79. *Ibidem*, p. 7.
80. *Ibidem*, p. 53.
81. *Ibidem*, p. 22.

Scanned with OKEN Scanner

IMN CĂTRE SOARE - PROZA LUI AL. MACEDONSKI

A analiza imaginea naturii în proza lui Macedonski, în nuvele și povestiri, dar și în opera *Thalassa* [1] (versiunea românească a operei *Le calvaire de feu*) înseamnă a pune în discuție însăși problema structurii lui sufletești implicit a dimensiunilor interioare ale creațiilor sale. Ca și la Eminescu sau Sadoveanu, peisajul naturii devine la Al. Macedonski o impresionantă confesiune a puternicei sale personalități creatoare. El relevă raporturile unui eu caracterizat printr-o intensă și particulară receptare senzorială a naturii și un peisaj niciodată indiferent. Procesul *de convertire a mediului cosmic la temperatura morală a regimului său sufletesc* [2], de accentuare a valorilor sufletești ale peisajului, proces esențial în creația scriitorului, atinge un grad atât de înalt încât, exceptând unele raportări la proza eminesciană (prea puțin cunoscută la vremea în care autorul *Thalassei* își redacta lucrările), acesta conturează o viziune a naturii surprinzător de modernă. Peisajul nu mai este un fundal și nu se mai menține la stadiul unui simplu paralelism sufletesc; valorile subiective ale peisajului accentuează tendința creării pe parcurs a unui nou cadru față de care omul nu se află numai în ipostaza de receptor ci și în aceea de demiurg.

Macedonski simte uneori nevoia de a evada într-un peisaj al său [3] existent în realitate doar ca reper geografic general.

El este construit cu elementele realității, cărora li se accentuează până la paroxism anumite dimensiuni sau li se dau alte semnificații. Sunt aspecte care mărturisesc afinități cu peisajele expresioniste din arta occidentală, sincronice cronologic sau anticipându-le. Se șterg astfel deosebirile *dintre lumea ce e în afară de om și ce nu pornește de la el, și dintre cea pe care o poartă el, ce pleacă numai de la dînsul și pe care o preface cînd vrea și în ce vrea* [4].

Evident, la această fază autorul a ajuns în urma unui proces - dacă nu lung, totuși marcat în timp, pentru a-i urmări evoluția. Lectura impresiilor de călătorie din tinerețe, publicate succesiv în mai multe numere ale ziarului "Oltul" din 1874, dezvăluie în privința receptării și sugerării naturii similitudini cu memorialele pașoptiștilor. Sunt aspecte care cunosc pe parcurs o diminuare, dispărând până la urmă cu totul. Dacă mai târziu scriitorul, citadin și estet, subliniază distanța dintre om și natură, pe care o domină și o supune propriei viziuni, în această perioadă întrezărim un fel de timiditate a tânărului călător în fața celor văzute. Priveliștile dintre Pompei și Castelamare alcătuiesc *tabloul cel mai grandios ce am văzut în viața mea* [5]. Le vor întrece însă prin farmec cele din drumul dintre Castelamare și Sorento. De pe terasa

Scanned with OKEN Scanner

hotelului, scriitorul descoperă *una din cele mai pitoreşti şi mai sublime poziţiuni din lume şi mai cu seamă la lumina lunei tabloul este magic* [6]. Într-o uimire mută, autorul îşi declina posibilitatea de a reprezenta cele văzute. Apa cu reflexele-i albastre din peşterile de la Sorento *este albastră, dar de un albastru atâta de limpede şi atâta de azuriu încât este imposibil condeiului de a o descrie* [7]. Copleşit de lumina, culoarea şi efluviile odorifere ale peisajului Italiei, peisaj cu adânci consecinţe în consolidarea şi nuanţarea sentimentului naturii din proza scriitorului, Macedonski ajunge să recunoască în acei ani *neputinţa şi micimea omului în faţa naturii* [8]. Pe parcurs, această atitudine va dispare. Chiar în povestirile redactate înainte de *Thalassa* asistăm la apariţia situaţiei inverse. Astfel, în *Verigă ţiganului* (1878) apare ipostaza unei naturi dominante - prin contemplaţie şi reflectarea ei muzicală: *Un sunet al lui era floare; un altul, vîlceaua cu iarbă verde şi cu mireasma ei; un altul era luna şi stelele...*[9]

Interiorizarea elementelor naturii, accentuată cu anii, nu va exclude niciodată la Al. Macedonski elementele ei (situaţie frecventă în arta modernă) ca prezenţe figurale de sine stătătoare. Macedonski este un scriitor pentru care natura există.

Evaziuni în peisaj şi întoarceri în timp

Această opţiune pentru natură, vizibilă de la primele opere în proză ale scriitorului, indică în Macedonski un pasionat al peisajului rustic, reconfortant. Este o pasiune mai veche, revendicabilă unei permanenţe universale, învecinată cu ideea evaziunii rousseauiste în natură, pe care autorul o cultivase în poeziile sale dar şi în proza tipărită în deceniile nouă, zece ale secolului trecut, sau în unele articole aparţinând aceleiaşi perioade. Macedonski apare în postura unui citadin obosit, cu nostalgia mărturisită a evaziunii într-un cadru naturist. Acest spaţiu nu va mai fi sihăstria silvestră a munţilor, ci peisajul rural sau mai degrabă cel suburban, retras, în care casele înecate în verdeaţă marcau adevărate oaze dintr-un Bucureşti de altădată al *lalelelor şi trandafirilor*.

Reacţia în sine constituie un reflex al unei anumite stări morale, care nu se reduce numai la aceea a nevrozei citadine.

Motivul evaziunii în natură se împleteşte la autor cu un alt motiv: al regresiunii, al nostalgiei după un ev mediu românesc în ultima lui fază, în care vieţuiseră bunicii şi străbunicii (*Zi de august, Bariera Simnicului*). Amintirea acestora, dar mai ales a belşugului de altădată al casei boiereşti din care aceştia făceau parte accentuează nostalgia urmaşilor scăpătaţi. Timpuria ruină financiară a familiei, urmată de decăderea ei materială din ce în ce mai accentuată (până la desăvârşita penurie) au fost dureros resimţite în viaţa particulară a scriitorului, precum şi situaţia sa în societate; de aici şi permanenta opoziţie faţă de *tîmpita burghezime*. În faţa acestei stări de lucruri, motivul regresiunii va viza peisajul agrest, idilic şi patriarhal, al împrejurimilor curţii boierului Stambulachie, din *Zi de august* (1886). Este un colţ de

Scanned with OKEN Scanner

rai al unei *Elade de odinioară*, spre care năzuiește orășeanul tracasat de nimicniciile vieții; un peisaj umanizat, în care zăvoiul de *plute și sălcii* se învecinează cu *talazurile de zmarald și de aur ale grîului și ale rapiței* [10]. Peisajul suburban de altădată al capitalei (*Bucureștii lalelelor și ai trandafirilor*) aparține și el aceleiași viziuni. Este un București nostalgic, cu tufe de liliac și iasomie, la care privea prin ceața amintirilor sale sau ale antecesorilor, regretând dispariția grădinilor întinse, a oazelor de verdeață care autohtonizau ca așezare orașul. Regresiunea în spațiu devine o regresiune în timp. Cascadele florale ale rozelor grădinii de la Cotroceni rememorează vremurile apuse. Grele, efluviile lor odorifere au ceva agonic. Sub semnul aceluiași aer crepuscular stă curtea boierului de la Stămbulești. Casa cu aspect de cetățuie a acestuia este în pericol de a fi înăbușită de năvala vegetației, invazia vitalității ei sălbatice certificând, ca și în proza lui M. Eminescu sau Matei Caragiale, crepusculul social sau pustietatea: *Această obștească pornire a văii spre cucerirea înălțimilor, ce sunt totdeauna în lumina soarelui sau a lunei, amenință, cu rădăcinile pomilor și ierburilor, să spargă gardul care împrejmuiește casa pitarului, și, cu vremea, să dea iureș însăși culei, să se agațe de ea, să i se încleștеze în ziduri, să-i știrbească temelia, și, rozînd-o, s-o surpe și s-o steargă din fața pămîntului* [11]. Gândul evaziunii se asociază cu regretul dispariției, odată cu vremurile, a marilor grădini boierești. Un șuier straniu îi spulberă iremediabil reveriile. Este *fluieratul îngrozitor al balaurului de fier și de oțel ce varsă foc și fum pe nări, pe gură și ce duce [...] soarta tuturor* [12]. Sunt elemente care semnalează începutul unei crize morale, timidă la noi, furibundă în Anglia victoriană a lui John Ruskin.

Aerul nostalgic al evocării este accentuat uneori de amințirile primilor ani ai vieții (multe din povestirile *Cărții de aur* sau *Nălucilor din vechime* au un pronunțat caracter autobiografic). Este amintirea zăpezii Crăciunului (*...parcă era mai albă. Fulgii ei parcă erau mai mari. Și când viscolea, ce viscol !*) [13]. Este nostalgia *zăpezilor de altădată* ale unei alte vârste și ale altor vremuri, ambele unice și ireversibile.

Nostalgia orientului

Evaziunea în natură nu se va constitui totuși într-un peisaj exotic - așa cum se va întâmpla în opera unor nume celebre din arta europeană a sfârșitului de veac. Raportat la proza autorului, exotismul macedonskian (bătător la ochi în unele accesorii ale interiorului salonului său literar) este vag atunci când este vorba de peisaj, reducându-se la câteva elemente care nu pot realiza un ansamblu unitar.

Ținutul și climatul mediteranean desemnează un perimetru geografic preferat de către autor. Teritoriul insulei din *Thalassa* (în anotimpul călduros), al unor localități de pe malul drept al Dunării (cf. *Moară pe Dunăre* -1902) care au tangență cu acest perimetru, întrețin într-un mod particular atenția scriitorului. Elada scriitorului poate fi cea a antichității (interpretată într-o viziune autentic personală),

Scanned with OKEN Scanner

epoca unui pământ rai, cu copaci ce urcau pînă la nori [14], epoca unei vârste de aur fixată într-un anotimp etern (*vară vecinică*), o lume mirifică pe care templul rupestru descoperit o amintește și în care Thalassa *nu se simțea străin* [15]. Dar condițiile acestui spațiu al vârstei de aur le poate întruni, cum s-a văzut, și pe peisajul patriarhal autohton al copilăriei (*Elada de odinioară*). Spațiul spre care se îndreaptă autorul este unul familiar - cel balcanic quasi-oriental. Straniu, antiorientalismul vehement al societății românești din deceniile patru-șapte îi urmează acum, la sfârșit de veac, o singulară reacție inversă. Lucid asupra fazei istorice depășite (cea a dominației turcești), autorul încearcă totuși reabilitarea unor aspecte ale acesteia. Stăpânirea turcilor *avu și părțile ei bune* :

Și odată cu dragostea apei, turcii au mai adus dragostea pomilor roditori și a florilor [16]. De aceea, ținuturile locuite de ei de-a dreapta Dunării îi întreține vădita nostalgie a pitorescului oriental: *Grădini, ca cele din Halima [...], case albe, coperite cu olane roșii, și chioșcuri de lemn, cu geamuri portocalii și albastre, roșii și verzi, galbene* [17]. Un oraș dobrogean este și el de o lascivitate orientală, scăldat în grele efluvii odorifere (cf. *O noapte în Sulina* -1886). Poetul care murise sorbind avid parfumul de roze se transporta pe calea senzațiilor odorifere intense în lumea de vis. Evazionismul său va fi, în ultimă instanță, un evazionism olfactiv.

După apariția imaginii mării regeneratoare, în *Cezara* lui Eminescu, *Thalassa* ne recomandă pe unul din cei mai profunzi poeți ai mării, unic în viziunea sa. Este, după autorul *Luceafărului* , printre puținii care dezvoltă motivul literar, specific romantic, al insulei. Macedonski reprezintă, în perioada de elaborare și definitivare a operei *Thalassa* (între deceniul zece al veacului trecut și începutul secolului următor), un al doilea moment, după Eminescu, în crearea unei viziuni, deosebit de complexe, a motivului mării.

Om și natură

Găsim la Macedonski ipostaza unei naturi patriarhale reflectată cu duioșia amintirii și pândită de nostalgii conservatoare, sau ipostaza unei naturi eugenice și regeneratoare pentru citadinul obosit [18]; o natură pură, cristalizată sub semnul magic al idealului sau o natură de o maximă vitalitate, biciuind simțurile până la paroxism, complice la experiențele erotice ale eroilor (*Thalassa - Caliope*). Paralel cu acestea, asistăm la un concordant spectacol al naturii, surprinsă într-o cosmică învârtejire sub semnul acelorași arderi.

Din această lume există înainte de toate ca realitate peisagistică. Imaginea reliefului, a vegetației, succesiunea zi-noapte, momentele zilei văzute prin intermediul intensităților deosebite de lumină vizează în Macedonski un scriitor multiplu solicitat senzorial. Se observă predilecția pentru o natură surprinsă în momentele ei de extremă vitalitate. Omniprezenți, factorii externi favorizează această situație; furtunile, climatul marin, lumina și căldura acționează direct și multiplu asupra singuraticului erou al

Scanned with OKEN Scanner

insulei Lewki. Remarcabilă, de o vie acuitate este capacitatea de a sugera reacția umană la stimulul extern: *Pielea de pe brațele și gîtul lui tresăreau sub răcoarea serei, porii i se broboneau, vocea mării îi reintra în auz* [19]. Reflex al îndepărtatei lor funcții primordiale generatoare, apele mării și soarele conlucrează la deschiderea umană spre bucuria simțurilor și a sufletului: *Marea se întovărășea cu soarele pentru a-i sufla în simțuri o flacără de aur* [20]. Se recurge la personificări pentru a potența mai corect acest raport dintre om și elementul acvatic. Apa devine o prezență feminină, senzuală, dedată viclenilor lui Eros: *și cînd Thalassa atingea unda cu vîrfurile picioarelor, ea tresărea ...*[21]. Natura acționează direct, intensificând paroxistic stările sufletești: *Căldura din el creștea împreună cu cea din afară, și amîndouă îl mistuiau de viu* [22]. Sugerându-le, scriitorul surprinde un adevărat flux vital, realizat din confluența naturii și a tensiunilor lăuntrice umane: *Electricitatea de afară se îmbina cu cea din el, și din amîndouă izbucnea cîte un fulger...*[23]. Subiectivizarea maximă a peisajului înlătură astfel granița între cele două realități. Nimic nu mai separă *lumea ce e în afară de om și ce nu pornește de la el, și dintre cea pe care o poartă în el* [24]. Radicalizarea acestui proces ridică vechiul peisaj *état d'âme* al romanticilor la o altă ipostază, în care valorile eului precumpănesc. După subiectivizarea romantică a naturii, din proza de mare excepție a lui M. Eminescu, necunoscută mentorului *Literatorului*, Al. Macedonski sincronizează peisajele din *Thalassa* celei mai moderne viziuni a naturii, din epoca în care cuceririle impresionismului și neoimpresionismului erau succedate de experiențele expresioniste.

În raportul de convertire al exteriorului la interior, un rol deosebit îl are recunoscuta capacitate de transfigurare și iluzionare a autorului. Pusă pe seama protagonistului operei *Thalassa* , ea ne este indicată sub două aspecte: al acțiunii ei transformatoare și acela al interpretării fenomenului. Autorul se autoanalizează lucid.

Acceptat conștient, procesul de iluzionare introduce în cămăruța sordidă a tânărului paznic de far un fast bizantin. Bucatele precare alcătuiesc un *ospăț strălucit* [25]; o masă ordinară de brad capătă ornamentații *cu argint și cu sidefuri meșteșugit înțepenite prin crestăturile și scobiturile lemnului, și se încărca cu vase de preț, cu schinteietoare cupe* [26]. Mirajului vizual i se asociază cel auditiv. (*Auzul își plăsmuia și el lumile lui* [27]); grele senzații olfactive *îl aruncau în beția tuturor viselor* [28]. Percepția nu mai este cea obișnuită. Pornite pe această continuă *povîrnire*, simțurile înșeală (*fierul, piatra și lemnul* devin *moi ca mătasea și catifeaua*) [29] sau își substituie funcțiile (*Deseori i se întîmpla acum să vadă prin auz și pipăit, prin gust și miros*). Evident, comentează însuși autorul, faptul în sine nu constituie o *degenerare*, ci în condițiile nevrozei erotice o supraactivare a simțurilor. Aceleași intempestive stări lăuntrice pătrund întreg universul. Acesta nu-i oferă omului doar posibilitatea de a percepe, ci și situația de a-i suferi modificările. Thalassa își va crea în lumea lui interioară nu numai *Eva cea nouă* , ci și un peisaj *ambiantă*. Creator de lumi, omului i se restituie condiția divină a demiurgului: *El însă este om și dacă îi este dată și lui putința să fie ziditor de lumi, trăinicia lor va fi cea pe care le va fi dat-o voința ziditorului* [30]. În aceste condiții, însăși granița dintre vis și realitate dispare (*și apoi, dacă e să cugeți bine, oare visul și amăgirea nu sunt și ele tot viață ?* [31]).

Scanned with OKEN Scanner

Ruperea oricărei granițe între individ și natură se realizează în *Thalassa* prin orientarea individului chinuit de Eros spre un univers bântuit de aceeași maladie. Este o integrare într-o lume în care întruchipările cerului, apei, pământului stau sub semnul efervescenței erotice. Evoluția lui Thalassa, în capitolele *Epoda roșie* și *Priap*, se integrează într-o adevărată *priapee universală* [32]. *Epopeea* experiențelor erotice ale lui Thalassa este nu numai puțin o *epopee* a întregii naturi, văzută de-a lungul acelorași experiențe. Procesul de *sexualizare* a naturii este multiplu, reliefând peste tot o omniprezentă vitalitate. *Întărâtate de soare firele de iarbă își pregăteau rodniciile* viioare [33]. Vântul *[...] își încărca aripile cu betia din ea și plămădea [...] taina unor lumi ce nu numai că nu pot să fie văzute, dar ce nici nu se pot închipui* [34]. Este un universal *schimb de împreunări nevăzute [...]*, este *aceeași îmbrâncire căreia i s-a dat numele de dragoste, sau de afinitate, și al cărei scop pare să fie desființarea totului în o obștească asemănare* [35]. Este singurul caz în care Thalassa, cel care *vrînd să se potrivească cu Dumnezeu, se coborîse mai jos de om* [36], se integrează până la identitate naturii. Este momentul în care *roșul de peste tot se îmbina cu mistuitorul foc din el* [37]. Vechea nostalgie și iluzie romantică a integrării în natură devine la Macedonski o integrare cosmică, într-un univers învârtejit în hora drăcească a lui Priap.

Peisajul marin

Analiza aspectelor specifice ale viziunii și prezenței naturii la Al. Macedonski scoate în evidență frecvența a două motive - fundamentale în creația scriitorului -, motivul mării și cel al luminii. Dacă proza scriitorilor de la 1848, continuată într-o altă etapă, ulterioară, de Hogaș impune ca motiv de sine stătător muntele, ultimele trei decenii ale secolului al XIX-lea și începutul celui viitor configurează prin poezia lui Eminescu și proza lui Macedonski un altul - cel al mării -, motiv cu o frumoasă carieră literară în literatura de după 1900 (Jean Bart, Anton Holban, H.P.Bengescu, Ion Vinea, Adrian Maniu, I. Pillat, V. Voiculescu, I.Minulescu, I. Brad, A. E. Baconsky, Nichita Stănescu - pentru a nu aminti decât câteva nume).

Motivul mării se va constitui în grava măreție și originala sa complexitate în romanul, definitivat mai târziu, *Thalassa*. Prezența mării se resimte însă de la primele pagini. Astfel, jurnalul de călătorie *Pompeia și Sorente* o semnalează încă din 1874; *Pe țărmul mării* , publicată în 1880, este după cum o arată și subtitlul o *idilă* , autorul enunțând de pe acum un aspect asupra căruia va reveni (relația apele mării - senzualitate). Zbuciumul ritmat al mării *pare a fi sânul unei fecioare la primul fior al amorului* [38].

Pentru Macedonski, marea este stihia primordială. *Fiu al soarelui* și *voievod al cerului* , Thalassa poate fi considerat în egală măsură și fiu al mării, inseparabil de necuprinsurile-i albastre. De timpuriu, marea constituise pentru tânărul din Smirna un adevărat miraj, încât numele acestuia i se va substitui *Thalassa* - numele mării din vechea limbă elenă. Pentru acest om, nesfârșitele stepe lichide se învecinau cu far-

Scanned with OKEN Scanner

mecul singurătății, al necunoscutului și strania aspirație spre absolut. Soarele și marea devin copărtași inseparabili în marea dramă a simțurilor, care va avea loc pe diamantina insulă Lewki. Cele două elemente fundamentale vor atâța, ca elemente exterioare, jarul simțurilor. Undele mării capătă atributele unei feminități senzuale, incitându-i viclean epiderma.

Cea mai pregnantă și mai frecventă ipostază va fi aceea a mării în furtună. În dialogul cu marea, eroul nu este atât contemplativ, cât sincronic asociat furtunilor acesteia. Chinul sufletesc care prevestește venirea așteptatei Eve (Caliope) este exteriorizat în peisajul înconjurător prin metamorfozele vegetației sub căldura toridă a soarelui, prin miraculoasele zbateri ale focului, dar și prin urgia furtunii. Fără a fi nouă (apăruse între timp *Jurnal de bord* , de Jean Bart) imaginea furtunii marine din *Thalassa* remarcă o particulară preferință pentru spectaculozitatea fenomenului. La Jean Bart, o furtună este văzută (cum era și firesc pentru un scriitor care în aceste momente era în primul rând comandorul angajat total în lupta de stăvilire a cataclismului) doar prin reflexul pe care aceasta o avea asupra comportamentului uman. La Macedonski, deși există o scenă similară (lupta unui vapor pentru a evita dezastrul naufragiului), accentul va cădea în primul rând asupra laturii estetice a fenomenului în sine. Localizată în cadrul montan, furtuna din *Singur* (1909) de Hogaș relevă aceeași preferință. În *Thalassa* , învârtejirea spațiilor acvatice sub acțiunea maselor de aer în mișcare, conflagrațiile întinderilor celeste reliefează o violență nemaiîntâlnită. Spectaculosul ciocnirii valurilor va fi potențat prin numeroase comparații, metafore și personificări menite să intensifice dezlănțuirile catastrofale. Talazurile, de o furie bestială, se aseamănă cu *fioroasele nagode ale oceanului* [39]. Imaginea mitologică, în elementul ei la un scriitor cu simpatie pentru antichitățile clasice, se sustrage neoclasicismului obosit, comunicând tumultul dionisiac al furiei elementelor: *Verde de mînie, Neptun trecea prin fața frontului de bătaie pe scoica lui trasă de cîini de mare. Furca lui, cu cei trei dinți de fier ai ei, lovea valurile ce țipau și se înfigea toată în mitra din care s-a plămădit viața pămînteasca* [40]. Imaginile auditive sunt supralicitate, zgomotele valurilor procură viziunea de coșmar a unui infern întârâtat: *Sub un cer de urgie bătut de aripi de catran, iazme negre - iadul tot - se pocea în fel de chipuri, plesnea din palme, sărea în sus, își despletea coame de cai, sălta cu spate de cămile - era zdruncinătoare cireadă de elefanți și tauri, mugea ca rinocerul și urla ca lupii* [41]. Sfâșiind bezna, fulgerele și trăsnetele completează canonada. Firește, în acest context întinderile cerului nu fac altceva decât să confere cataclismului o amplitudine cosmică. Conflagrația celestă capătă, în viziunea scriitorului, înfățișarea unei adevărate lupte între două flote adversare. În prezentarea ciocnirilor acestor *namile de aburi plutitori* , autorul nu se limitează doar la câteva comparații; este vorba de două-trei pagini care circumscriu, cu amănunte accentuate în latura lor spectaculoasă, un adevărat teatru de război. Imaginea obținută subliniază paroxismul: *Fulgerele, ca o mitralie împroșcată de sutimi de tunuri, șuierau, izbucneau și zdruncinau aerul cu clipiri de lumină aproape neîncetate* [42]. În aceste situații mișcarea, ca element dominant al peisajului, atinge punctul ei culminant.

Scanned with OKEN Scanner

Urmărirea detaliată a procesului se realizează cu pasiunea voluptăților estetice pe care acesta le procură. Fire contradictorie, polemică în cel mai înalt grad, întreținând în juru-i animozități neîntrerupte și adversități (unele justificate), primind lovituri cumplite care departe de a-l înfrânge îl fortificau pentru o nouă reacție, era firesc ca preferința poetului *Noptilor* să meargă spre aceste *marine* învârtejite până la halucinant. Frecventă, aglomerația verbală comunică acest patos al dezlănțuirii (fulgerele *șuierau, șerpuiau, izbucneau și zdruncinau* aerul...) [43]. În sugerarea valurilor, procedeul citat se dovedește insuficient, autorul recurgând la adevărate lanțuri de comparații și serii metaforice. Zgomotul valurilor asociază sinistru *șuierări ca ale șerpilor sau mugiri ca ale taurilor, răcnete ca ale panterelor gata să se arunce pe pradzi [...] cu țipete și cu duioșii ca ale unor voci sfîșietoare ce ar chema zadarnic în ajutor* [44]. Imaginilor auditive, predominante, li se asociază cele vizuale; acestea mărturisesc nu atât un contemplator al peisajului cât un participant activ la contorsiunile priveliștii. Imensul caer acvatic al valurilor, înnebunitor, deșteaptă imagini din Van Gogh: *Ele se luau la luptă, se urcau unul în cîrca altuia, se călăreau nebunește, și urletele printre care se petreceau aceste zbuciumări întreceau tot ce se poate spune. Cele mai cumplite răutăți de pe pămînt [...] se ciocneau cu țipete și cu duioșii ca ale unor voci sfîșietoare ce ar chema zadarnic în ajutor* [45]. De la detaliu autorul extinde imaginea într-un fel de hulă cosmică. Pe întinsul stepelor lichide, de o liniște gravă altădată, înnebunite de groază acum: *Munți se înălțau și se prăbușeau cu zgomot* , se căscau adevărate *prăpăstii* [46]. Metaforele esențializează deosebit de sugestiv procesul, reducând impresia de ansamblu la terifiant (*Hohote de rîs scrîșnitoare, sughițuri de plînsete-urlete, ce nu conteneau - miorlăituri de pisici și lătrări de cîini și hiene se îndîrjeau tocmai atunci cînd credeai că se domolesc* [47]).

Este firesc, în aceste situații, ca opera *Thalassa* (în speță capitolul *Erebos* să procure cititorului acestor *marine* sentimentul (aproape neilustrat până atunci) al unei naturi ostile. Cumplită, lupta dintre stihiile naturii și vasul grecesc relevă acestora dușmănii nestăvilite, capcane neprevăzute, conferind naturii imaginea unui organism malefic. Valurile au ceva din încolăcirile unui boa constrictor (*Pliciuitori de bucurie, munții de apă îl reluară în primire, îl băturâ în coaste cu maiurile lor, căutară, care mai de care, să-i dea mai cu grabă și putere lovitura de moarte*) [48].

Viziunea nu implică contrastul romantic călău-victimă. Văzut de departe, vaporul însuși apare ca *un monstruos cetaceu ce se afundă și se ridică* [49]. Ceea ce ar fi trebuit să constituie limanul ocrotitor al ultimei speranțe - insula farului - apare sinistraților ca o *bestie uriașă* [50]. Era o imagine rară până atunci, care îi singulariza autorului viziunea naturii.

Aparitia senzuală cu moliciuni și viclenii feminine, fundal al erosului dar și părtașă la aceasta, marea se realizează ca un motiv de o deosebită complexitate, marcând în tratarea acestuia al doilea moment după Eminescu (în poezie). Departe de a constitui doar un sistem de referințe, marea personifică zbuciumul esențial uman. De la prezențele ei vag olfactive la imaginea cumplită, de o bestială ostilitate, din timpul furtunii, blândă, trufașă sau răzbunătoare, apariție fastuos drapată

Scanned with OKEN Scanner

în falduri de brocard și pietre prețioase, marea va constitui pentru Thalassa ultimul sălaș - cel al extincției. Spre ea va coborî pentru totdeauna după experiențele-i tragice și strălucitoare, părăsind amintirea Caliopei și a insulei de diamant - mincinoasă acum. Locul humusului originar al mormântului - lumină [51] din *Vara* lui George Coșbuc - îl vor lua undele mării. E o situație pe care o va reedita mai târziu (pe alt plan și din alte considerente) pescarul Amin, din povestirea cu același titlu de V. Voiculescu.

Spiritul solar

Proza lui Macedonski, de la primele impresii asupra însoritei Italii și până la apariția operei *Thalassa* , este proza unui spirit solar, pentru care lumina nu este numai *un dat* care poate fi ignorat așa cum poate fi ignorată natura de cel care se află în permanență în mijlocul ei. Principiu primordial, ca și apa și pământul în viziunea vechilor înțelepți, element imanent vieții, imaginea luminii nu se va limita la figurările ei impresioniste, ci-i va urmări consecințele asupra solului, plantelor și corpului uman: *O lumină de argint tremura pe goliciunea de zînă a Caliopei, și între corp și flacără se statornicea o logodnă de armonizări* [52].

Fiu al mării, Thalassa este de asemenea un fiu al soarelui, revedicându-și energiile și aspirațiile de la marele astru: *Soarele, el singur, fusese cel care-l crescuse și iubise, care îi fusese sănătatea și viața* [53]. Lumina, cu atributele ei vizuale și consecințele ei termice, dezvoltă imaginația, ațâță patimile, dezvăluind obsesiile unei chinuitoare senzualități: *Flăcările de afară îli biciuiau însă sîngele, îi răzvrăteau simțurile, și ea se pomenea înconjurată de feluriții Thalassa, pe care îi purta în închipuire* [54]. Lumina nu mai este o prezență abstractă, un *dat* primordial de care se ia cunoștință, fără a se simți nevoia referințelor asupra fenomenului în sine. Devenită motiv, ea este investită astfel, dincolo de realitatea ei crepuscular-ondulatorie, cu o funcție simbolică, de principiu al vieții. Este un proces miraculos și totuși lucid în configurația unei personalități pentru care vraja luminii, dincolo de reflexul ei literar, va constitui episodic obiect de cercetare științifică. [55]

Omniprezentă, urmărită în dramatica opoziție cu întunericul, asociată permanent frământărilor sufletești umane, lumina devine personaj. Asistăm la apariția unei adevărate dialectici a luminii, urmărită în varietatea de manifestări ale proceselor sale. Dincolo de imaginea ei decorativ-vizuală, autorul accentuează luminii o particularitate cromatică și anume valori tactile; apare un alt motiv - cel al căldurii, cu care va coexista simbolic. Relevarea înfriguratei căutări a idealului sau al zbuciumului erotic, situații în care lumina și sugestiile termice devin elemente de bază, conferă acestora viziuni de autentic expresionism solar. Figurarea luminii, văzută în energiile pe care le deține și le declanșează, indică astfel în Macedonski un virtuoz de o rară originalitate, în felul său, unic în literatura română. După Eminescu, Macedonski va înscrie un al doilea moment în viziunea luminii.

Scanned with OKEN Scanner

Sfârșitul secolului al XIX-lea accentuează în artă preocuparea de a sugera lumina; ea va constitui principalul scop al impresioniștilor în pictură. Referindu-se la activitatea acestora, Paul Signac, el însuși pictor impresionist, spunea: *Pe întreaga suprafață a tabloului strălucește soarele, pătrunde aerul: lumina învăluie, mîngîie și iradiază formele, străbate pretutindeni, chiar și în umbre, pe care le ilumineză* [56]. Un pasaj din *Thalassa* , sugerând reflexele luminii solare asupra corpului uman, nu este decât o exemplificare la teoretizările lui Paul Signac: *Pe pieptul dezgolit - de o parte și de alta a sternului - pe umerii puternic claviculați, pe curbele elegante ale conturelor, pe întreg corp de zeu, curgea toată lumina zilei. Flori de crom portocaliu, vioiciuni de galben indian se aprindeau - după cum se mișca - și se jucau pe mușchii amintitori ai unei lumi ce nu mai este, alunecau pe rotunjimea pîntecului, sărutau bărbăția îndoielnică a șoldurilor.* [57]. Reînviind idealul fizic uman al unei civilizații apuse, profilul de efeb al lui Thalassa răsfrânge lumina soarelui asemeni savantului joc de lumini pe care îl reflectă marmora de Paros a statuilor școlii lui Praxiteles. Autorul nu se va limita la contrastele rafinate de lumini și umbre din gliptica lui Praxiteles; picturalitatea îl revendică viziunii impresioniste. Galbenul - prin excelență culoarea căldurii - surprinde prin cele două nuanțe (*flăcări de crom portocaliu, vioiciuni de galben indian*) nu aspectul static localizator al culorii ci lucirile ei pirice, focul lăuntric. Lumina încorporată culorii sugerează astfel nu atât exteriorul corpului uman în soare cât mai degrabă energiile interne ale acestuia. Firește, impresionismul este, în unele din aceste cazuri, depășit. Macedonski merge mai în adâncime, subliniind evenimentului legătura sa cosmică. Lumina este imanentă corpului uman. Situația presupune nu numai contactul cu acesta și fenomenul reflectării razelor de soare (aspect general în impresionism); corpul uman însuși procură iluzia unui astru, generând el însuși lumină: *Mișcările lui, înfășurate de frumusețe și lumină, păreau că stropesc țărmul și marea cu soare* [58].

Cu Macedonski se va încheia astfel un ciclu al luminii rezumând eforturile, de la semnalările de început din operele primilor pașoptiști până la figurările și jocurile ei pe suprafața apei și zidurilor, sau până la consecințele ei asupra psihologiilor umane sau cromaticii vegetației.

Poet solar, dar în altă manieră decât cea ilustrată de V.Alecsandri sau mai târziu de I. Pillat, Al. Macedonski interpretează lumina ca expresie a răscolitoarelor pasiuni umane. Luminând și iradiind suprafețe și contururi ale elementelor biosferei, el va releva nu numai pitorescul, grația și strălucirile ei biologice ci va pătrunde dincolo de formele și volumele corpului uman, dezvăluindu-l în una din cele mai complexe dimensiuni interioare. În viziunea literară a luminii din literatura noastră, Macedonski va înscrie un al doilea moment (după Eminescu, genialul interpret al magiei lunare) ca exeget mirific al luminii toride, de plină zi de vară.

Scanned with OKEN Scanner

Corolar al luminii, focul coexistă cu motivul în discuție, mai curând ca un submotiv al acesteia.

Reliefând simbolic experiențele și aspirațiile lui Thalassa, *focul* va căpăta aceleași semnificații pe care le au celelalte elemente. Capitolul *Pronaos* - (pronaos - vestibul al lui eros, stadiu anterior al marii taine, a *grijaniei de foc*) impune un fragment dintr-o adevărată mitologie a focului. Jocul este fastuos conceput în stilizări de mozaic bizantin: *o flacără de aur și de safir, în care se amesteca portocaliul și albastrul - deschis, vîlvora sub cotlon* [59]. Starea excepțională a lui Thalassa, într-un moment de răscruce al vieții sale - adevărat pronaos anticipând descoperirea *marii taine* a vieții - va fi extravertită printr-o ingenioasă intropatie, limbilor de foc, mai precis jocului de lumini și umbre pe care acestea le determină. Izbucnirile pirice, conturând ele însele un simbol al setei de afirmare a vieții, se răsfrâng pe pereții chiliei fanaragiului insulei Lewki într-o mirabolantă, epopeică încleștare a luminii și umbrelor, metamorfozând subtil lupta dintre viață și moarte în trupul naufragiatei Caliope; iar la Thalassa dilema, nu mai puțin dramatică, dintre voluptatea cunoașterii, realizării erotice a novicelui și refularea impusă de împrejurări și de propria-i inerție.

Flăcările vetrei stabilesc o adevărată *logodnă de armonizări* dintre lumină și corpul uman. Dorințele interioare ale unui subconștient refulat sunt anticipate, ca într-un erotic de compensație, de flăcările focului. Astfel brațele cu *degete fluidice* ale flăcărilor *le întindea spre gingășia șoldurilor, spre albăstria albeață a grumazilor, și de acolo, spre micile sînuri împrejurul cărora părea că se joacă* [60]. Lumina își va *mărita viața cu a lor și, din mîngîioasă precum fusese, înnebunea împreună cu Thalassa, o înfășura într-o vijelie de clipiri și de răsfrîngeri aproape arzătoare...*"[61].

În reliefarea complexității stărilor prin care trece Thalassa în fața corpului gol al naufragiatei Caliopi, de la sfielile de inhibat la intensitatea paroxistică a arderii erotice, flăcările vor avea în sugerarea lor nuanțată precizii seismografice. Sugerând starea finală a personajului, lumina flăcărilor transformă modestul interior al fanaragiului într-o feerie orientală a culorii. Ea *troienea odaia sub o surpare de roze de argint, de aur, de roze-roze* [62].

Cromatica. Aur și pietre prețioase

Investigațiile în domeniul cromaticii lui Al. Macedonski relevă una din cele mai interesante fațete ale configurației prozei macedonskiene, proza procurând în această privință o varietate de exemple întrecând prin frecvență și bogăția semnificațiilor pe cele din poezie. Dacă elementul fundamental al viziunii la Al. Macedonski este acela *de convertire a mediului cosmic la temperatura morală a regimului său sufletesc* [63], atunci în cromatica peisajului vom găsi cea mai adecvată și sensibilă exemplificare. Natura din nuvele și povestiri sau din *Thalassa* , în care aceasta își

Scanned with OKEN Scanner

dovedește încununarea celei mai strălucite viziuni din opera lui, trăiește în primul rând prin acest aspect al magiei culorii. Conștient de acest aspect, care conferă în cadrul fenomenului literar românesc o ținută aparte operei sale, autorul *Cărții de aur* vedea în el un criteriu de diferențiere: *Ce mai m-a ajutat să mă azvîrl și să azvîrl afară din viața obicinuită, scria autorul, sunt armonizările gradațiunei unei simfonii de culori de care nici un alt scriitor n-a ținut socoteală înaintea mea. Cred că din aceste puncte de vedere mi se datorește recunoștință, căci nu este puțin lucru să nimicești împrejurul tău, pentru tine și pentru alții, ticăloșenia și urîțenia vieții.*" [64]

De o mare sensibilitate în percepția fenomenului plastic, Macedonski și-a dat seama de posibilitățile picturale ale limbii pe care a mânuit-o; i-a relevat în această privință potențele, i-a aprofundat sensurile și energiile, a intervenit el însuși, determinând nuanțe și asociații cromatice uimitoare. Este un domeniu în care posibilitățile sale creatoare își găsesc cea mai strălucită confirmare.

Macedonski venea într-un moment în care pe plan european asistăm în pictură la o adevărată emancipare a culorii. Desprinsă de desen, culoarea capătă valoare în sine, transmițând imediat mesajul sufletului uman. Aceasta va renunța astfel la tonul local, în favoarea viziunii artistului. Faptul este reprezentativ pentru poezia lui George Bacovia (*Amurgul tot e violet...*") dar va fi anticipat de talentatul Macedonski. În momentul în care redacta *Thalassa, revoluția* impresionistă își fructificase roadele. Consacrarea lui Manet, Monet, Pisarro etc., adevărați maeștri ai luminii, conferă culorii energii și semnificații inedite; îndărătul lor - suportul științific al marilor descoperiri moderne ale culorii (Helmholtz, Rood, Chevreul etc.).

Pe linia sincronismului, fenomenul este vizibil la Macedonski în rolul pe care îl au, în proza acestuia, lumina și culoarea. Este de asemenea interesant că pe Macedonski aceste probleme nu l-au reținut numai artistic ci și științific, făcând obiectul preocupărilor sale de diletant (s-a preocupat între altele de propagarea luminii în vid) [65].

Și totuși, la o analiză atentă se constată că analogia care s-a făcut între rolul și tratarea culorii și luminii, ca mijloace de sugerare a naturii, între proza autorului și impresionismul picturii sfârșitului secolului XIX-lea [66] nu poate rezista. În mod frecvent, impresioniștii, preocupați de reflexul luminii solare asupra obiectelor, se mențineau la suprafață, fără a intui valorile și vigoarea volumelor. La Macedonski, culoarea și lumina devin mesagere ale tulburătorului zbucium lăuntric într-o așa manieră, încât ne fac să ne gândim mai degrabă la expresionism decât la impresionism. Este un expresionism car ne amintește nu însă de Nolde, Kirchner etc., ci de francezul Georges Rouault (1871-1958). Le este comună amândurora, dincolo de aspirația permanentă spre un ideal al artei disociat de convenții și filistinism, aceeași preocupare de a reține strălucirile materiei. Rouault reflectă tensiunile lăuntrice ale sufletului uman *prin tainele materiei în lucru; la bogățiile efuziunii sufletești, prin somptuoasele revelații ale substanței și ale culorii* [67]. Ca și la acesta suferințele, aspirațiile, incandescența pasiunilor devin figurări de vechi vitralii; pătrunzându-le, lumina le conferă strălucirile vrăjite ale pietrelor nestemate. Scriitorul oferă spectacolul unui particular expresionism solar, în care lumina și culoarea, departe de vechile lor

Scanned with OKEN Scanner

ipostaze decorative, capătă ponderea unor autentice valori dramatice. În începuturile literaturii noastre, proza (cu ascendențe în relevarea cromaticii față de poezie - date fiind posibilitățile descriptive ale epicului) conferea culorii mai mult o valoare locală, de fixarea a cadrului (la scriitorii pașoptiști), eventual de sugerare a pitorescului (N. Filimon, Al. Odobescu). Cu o intuiție rară a valorilor picturale ale limbii, Eminescu a emancipat epitetul cromatic, conferind culorii străluciri spectrale, fastuozități de vis, intensități și adâncimi morale nemaiîntâlnite. Proza sa îi era ca și necunoscută lui Macedonski, astfel că autorul *Cărții de aur* efectua saltul având ca reper de plecare mai degrabă celelalte nume, amintite mai sus. Meritele sale trebuie judecate în cadrul acestui context.

Echivalentului eminescian al culorii-gândire i se substituie sau asociază un altul, al culorii-pasiune, *Thalassa* fiind, cum el însuși o declara, o *epopee a simțirilor*. Acest echivalent, de o mare capacitate de transfigurare, ne introduce într-o lume feerică, adevărată sărbătoare orientală a culorii. Strălucita ei relevare îl desemna în literatura noastră pe autorul *Nopților* ca pe un reprezentat în mare măsură fără precedent (parțial, cu excepția eminesciană) și aproape fără urmași. Doar Matei Caragiale, prin rafinament cromatic și vădită preocupare pentru simbolica culorilor și a pietrelor prețioase (*Remember* -1924, *Sub pecetea tainei* - roman neterminat) îi va prelungi ecoul.

Sugestiile cromatice în descrierile de natură puteau veni și din alt sector familiar scriitorului - cel al artelor plastice. Arhicunoscuta vocație a culorii pare să se fi consolidat și prin pasiunea pentru pictură - certă în familia lui Macedonski. Călătoriile din tinerețe în Italia, cu consecințe definitorii în profilul formației și creației sale, i-au prilejuit revelația peisajului sudic saturat de lumină și culoare dar și contactul cu lumea capodoperelor plastice; aluziile la acestea se pot depista în contextul prozei scriitorului. Dealtfel Macedonski picta; lucrările sale, surprinzând cu facilități de diletant peisaje, mărturisesc oarecari resurse. Ele vor fi continuate de Nikita și Alexis - fiii scriitorului. Cel de al doilea - după studii de specialitate în țară, apoi la Florența și Paris - se va consacra picturii, va expune în țară și în străinătate, își va picta tatăl și-i va ilustra *Le calvaire de feu* [68].

Sugestiile cromatice dețin, în cadrul celorlalte valori ale registrului imagistic, o indiscutabilă întâietate. Claviatura cromatică, de o mare bogăție, variind între griurile rarefiate, diafane, și senzualitatea violetă a culorilor intense, reliefează stări și sentimente, cu preocupări vizibile de a sublinia o dominantă afectivă. Mirajul culorii se va constitui, cu timpul, ca o adevărată obsesie. Adept al unui simbolism cromatic particular, scriitorul va utiliza, în manuscrisele sale, un original grafism colorat. Un manuscris francez în transcriere autografă [69] este scris cu cerneluri diferite (bleu, verde, negru, violet, argint). Indicațiile autorului asupra ținutei grafice a capitolelor sunt semnificative. astfel, în capitolul VI (*Erèbe*) menționează: *Ce chapitre sera imprimé sur papier á marges d'un bleu presque noir déchirées d'éclairs* . La capitolul *Pronaos*, în care confuzele stări erotice cunosc o deosebită intensitate, indicațiile asupra cromaticii etc. vor fi mai ample - în deplin acord cu acestea: *Ce*

Scanned with OKEN Scanner

chapitre sera imprimé sur papier á marges, flambées de jaune orange de crome clair et ombré de bleuissements en ailes sinistres opposant corbeaux, chouettes, et larves, á des colombes aux essors radieux d'or et d'argent [70]. În toate cazurile, indicațiile certifică o legătură strânsă între conținutul afectiv al capitolului respectiv și cromatica indicată de autor. Macedonski va impune dealtfel, așa cum arată notele lui I.Pillat pe contrapagina unui exemplar dăruit de maestru, și o culoare dominantă fiecărui capitol (*I - argintiu, II - aur; - III - roz, IV - roșu, V - roșu-grenat, VI - negru absolut, VII - blond și negru, VIII - versicolor, IX - flacără, X - flacără groaznică, mohorîtă, XI - roșu pînă la negru, XII - lumină, o pauză și un gest vag. Lumină!*)" [71].

Nu este lipsit de semnificație faptul că peisajul, în calitatea lui de cadru dar și de corespondent sufletesc, solicită - comparativ cu alte aspecte - în cel mai înalt grad imaginea cromatică. De la un capăt la altul al lucrării, devenim martori la aspirațiile, neliniștile și frămîntările lui Eros - chinuitoare, nostalgice, confuze, pătimaș-senzuale, aprige sau deznădăjduite - toate relevate printr-o amplă simfonie cromatică; acordurile ei grave, de un tulburător tragism existențial, prefigurează o adevărată gamă a culorii.

Motivele muzicale, deloc neglijabile, dar fără a avea elocvența cromaticii, sunt semnalabile frecvent; asociate elementului coregrafic, ele vor trasa imaginea unei adevărate simfonii, la execuția căreia orchestra își asociază oratoriul vocalic, dansul și o adevărată regie a luminii și a culorii. Sunt capitole (cap.V - *Priap*) în care sincretismul celor trei motive (cromatic - muzical - coregrafic) este perfect, toate convergând spre crearea unei cinetice metafore a neastâmpărului erotic. Sunt aspecte care impun opera *Thalassa* ca una din cele mai aderente la o transpunere muzicală, coregrafică sau plastică și poate slaba ei răspândire (a apărut în volum de abia în 1969!) a făcut ca ea să nu se bucure de cuvenita atenție a muzicologilor, artiștilor plastici sau coregrafilor.

O analiză pe text a cromaticii lui Macedonski ne introduce într-un univers inedit și miraculos. Ea ne prilejuiește, ca și în analiza unor tablouri, contactul cu o adevărată *gramatică* a culorii. Pictorul are o preferință pentru anume culori, o anumită știință de a le asocia. Desprindem clar preocuparea pentru acord, unitate totală; intenția de a sublinia dominanta cromatică a contextului este transpusă în practică prin punerea întregului capitol sub semnul unei culori-simbol, al unei anumite valori afective. Legătura dintre culoare și starea sufletească a lui Thalassa este vizibilă și verificabilă de-a lungul celor douăsprezece capitole; scriitorul a încercat dealtfel - cu exagerările știute - s-o transpună prin grafie colorată.

Diversă, paleta macedonskiană se distinge însă nu atât prin varietatea culorilor cât prin intensitatea lor. Roșul, oranjul, albastrul sunt culorile cele mai frecvent întâlnite. Autorul le preferă deseori în starea lor pură, situație cu directe consecințe în exprimarea vitalității naturii (faunei sau vegetației). Un cocoș este de *purpură și de aur*" [72]; penele celorlalte orătănii strălucesc *ca fețele curcubeului* [73]; focul care cuprinde chiliile unei biserici este ca un foc de artificii, cu *stele albastre și rachete stacojii* [74]; focul din vatra locuinței lui Thalassa se înalță - *o flacăre de aur și de safir* [75]. De obicei,

Scanned with OKEN Scanner

epitetele cromatice nu sunt izolate; ele coexistă alături de altele, într-o ambianță dominată de legile acordului. Astfel, în *Soare și grîu* , *marea de spice galbene* este *mîncată* de flori de cicoare *albastre* [76]. *În mijlocul apei albastre ce curge cu solzi de aur și de smarald* apar *pîlpîiri de soare pe fiece val* [77]. Cu alte cuvinte - acordul complementelor (în cazul de față galbenul și albastrul). Pentru a evita monotonia, autorul recurge la un substitut material, aspectul abstract-lingvistic al culorii fiind întărit în concretitudine prin desemnarea unui echivalent ce scuză materialitatea. Astfel, *galbenul* și *albastrul* pot deveni o *flacără de aur și de safir* [78] - substituite minerale (metal și piatră prețioasă); cărbunii incandescenți devin *jarul de briliante și de rubine al bradului ce trosnea* [79], iar verdele undelor marine - solzi *de smarald* [80]. Gamei *galben-albastru* îi urmează, în ordinea statistică a frecvenței, aceea de *verde-roșu* , în starea crudă a culorilor sau a multiplelor lor nuanțe. Nuanțele, așa cum s-ar crede, nu diminuează intensitatea pe care o dă puritatea culorilor primare. Datorită strălucitoarelor echivalente minerale, undele înspumate ale mării devin, în stilizare bizantină, *Mărgăritare și topaze, safire și smaralde* [81]. Echivalențele florale sunt de asemenea numeroase, amintind uneori de impresionalismul cromaticii florale din proza lui Dimitrie Anghel. Iată poemul fastuos al reflexelor pirice pe pereți, realizate în adevărate spirale cinetice florale : *...flăcările lemnului și cocsului își unduiau apele portocalii și albastre de-a lungul pereților, le mișcau pe tavan și podeală, le aprindeau și le stingeau, și împrăștiau flori roșii, flori de purpură, flori rubinii, ale căror mărimi și forme erau nespus de felurite. Ciorchine de verbine, mănunchiuri de camelii sîngeroase, flori de rodii aprinse ca dogoritoarele pofte trupești, răsuri și maci cu petale de foc, micsandre avînd pe ele o scînteietoare catifelare de aur roșu, pîlpîiau prin aer, se agățau de pereți și de tavan, se așterneau pe jos* [82]. Roșul *normal* (flori *roșii*) - culoare *garanță* - e urmat nu mai puțin de opt nuanțe de roșu, care ar fi stârnit firesc cândva invidia unui pictor al școlii venețiene. Toate vor desemna, dincolo de rolul de obiect, de cadru al focului, freamătul neobosit al patimii (*epoca roșie*) ce-și caută aprig ostoirea (*grijania de foc*). Finalizată în direcția sugerării tensiunilor sufletești pe care le trăiesc eroii, culoarea este exclusă încremenirii într-o singulară ipostază. Culorile își schimbă continuu aspectul în jocurile luminii soarelui, - atotputernicul zeu al insulei. Discuția mișcării ca dimensiune a peisajului a avut în vedere dinamizarea culorii sub impulsul luminii. Cert este că autorul romanului *Thalassa* are o capacitate, rar ilustrată până la el, de a urmări metamorfozele culorilor, creșterea și descreșterea intensității lor: *Dar ce era cu totul frumos, era verdeața acestor frunze, verdeață ce pornea de la fața cea mai spălăcită, de-o frăgezime neînchipuit de dulce, pentru a urca spre un verde cu totul puternic, verde ce cîteodată părea că se făcea albastru atît de mult se închidea* [83]. Uneori schimbările calitative (ale înfățișării exterioare a unei culori) se datorează vecinătății altora; este cazul culorilor care își măresc reciproc intensitatea (se exaltă) sau se resping. Alteori autorul reține, din depărtare, o altă imagine a culorii decât cea inițială; situația se datorează vecinătății celei de a doua culori, dar și receptării ei de la o anumită distanță. În *Vraja lunii* autorul constată că razele de *argint* ale acesteia *se albăstreau în*

Scanned with OKEN Scanner

mijlocul unui cer de un liliachiu șters și străvăzător cum nu poate să fie altul [84]. Sunt exemple care ne determină să vorbim de un aspect cinetic al cromaticii lui Macedonski. Nu întâmplător, pentru a particulariza mai adecvat această viziune, autorul recurge la metamorfoza floral a culorilor; echivalențele figurale florale potențează mai concret ideea de proces. Amurgul, ideea de moarte a zilei este substituită morții florilor: *Trandafirii muriră în cer și pe apă. Crinii argintii își deteră sufletele în văzduhurile apusului. Ferestrele palatului se stinseră și deschiseră guri de beznă asupra mării și împrejurimilor* [85]. Cerul însuși stă sub semnul decreptitudinii: *cerul lua, și de acea parte, înfățișarea verzuie a peruzelelor ce îmbătrînesc și mor* [86].

Subsumarea cromatici macedonskiene ideii de mișcare dezvăluie o fațetă modernă a viziunii naturii în opera de artă. Dacă Eminescu va potența semnificațiile ideative ale culorii (uneori abstracte), oferind cu o genială intuiție, în starea de atunci a literaturii române, adevărate echivalente ale culorii-gândire, Macedonski va realiza echivalentul culorii-pasiune. Pasiunile umane penetrează și dinamizează peisajul, dându-i acestuia o altă configurație, incompatibilă cu hieratismul încremenit al unor peisaje din *Avatarii faraonului Tlá* .

Desprinzându-se din funcția esențial-decorativă dominantă la scriitorii epocii sale (proza eminesciană este, în acest consens, de excepție) culoarea la Al. Macedonski va fi de altfel puțin subordonată desenului și formei. În discutata prezentare a corpului lui Thalassa culorile și jocul de lumini vor renunța la prezentarea academică a efebului, rememorând imaginea *unei lumi ce nu mai este*; trăsăturile lui exterioare sunt reținute numai în măsura în care ele reliefează interioarele energiei vitale. Totul *schinteiază de colori și ard de patimi* [87] - constată autorul într-o postfață manuscrisă la *Thalassa*, din 1915.

În sugerarea unei senzualități frenetice, culoarea dobândește la Al. Macedonski valori unice. Ca echivalente ale pasiunii, anumite culori, prin frecventa lor utilizare, ajung să capete valori simbolice. Putem vorbi, la Al. Macedonski, de un anumit simbolism cromatic. Este cazul culorii *roșu* (statistic cea mai frecventă), care semnifică în diferite etape și la diferite grade pasiunea umană. Transfigurând interiorul locuinței lui Thalassa, limbile de foc ale vetrei, de un roșu intens, deschid miraculos, cu o impresionantă bogăție de tonuri și semitonuri, uvertura unei feerice simfonii a dragostei, în care culoarea *roșu* (vizuală sau transpusă auditiv) este o dominantă și un laitmotiv. Varietatea nuanțelor de roșu este uluitoare, ca și savanta lor orchestrare. În virtutea aderenței întregii naturi la pasiunea erotică, autorul relevă *roșul de peste tot* și *mistuitorul foc din el* [88]. Incendiată de văpăile simțurilor, întreaga natură comunică *printre roșiile sfîșieri ale răsăritului și printre sîngeroasele brazde ale apusului* [89] același chinuitor zbucium al foamei erotice. Frecvența neîncetată a *roșului* duce în unele părți la eliminarea treptată a celorlalte culori. Universul sensibil al lui Thalassa se îngustează uneori prin o halucinantă monocromie: *Pînă și chipul - cînd și-l privea în ciobul de oglindă atîrnat pe unul din pereți - nu i se mai arăta decît pe sub același roșu* [90]. Între el și lume s-a interpus ca o mreajă nevroza

Scanned with OKEN Scanner

iubirii, personajul nemaivăzând decât prin *roșia perdea a posomorîrei din el* [91]. Punctul culminant (din cap. *Grijania de foc*) reduce totul la roșu. Pentru Caliope, totul se cufundă *într-o vultoare de întunerec roșu* [92]. Este starea paradiziacă, în care contingentele dispar. Revelația infinitului va fi transpusă astfel monocromatic. Și de la roșul apusurilor și răsăriturilor de soare la scenele de maximă voluptate fizică, culoarea în discuție ocazionează experimentul, evoluând succesiv pe măsura contorsiunilor sufletești ale eroilor. *Violeta coloratiune a cuvintelor* - cum remarca Sar Peladan [93] se constituia ca un reflex al acestora.

Strânsa analogie dintre imagine (în cazul de față, o culoare) și realitatea afectivă desemnată conferă cromaticii valorile simbolului. În sugerarea peisajului și a stărilor sufletești, aceste valori anticipează, prin autentice reușite, simbolismul cromatic de mai târziu al lui George Bacovia (cf. vol. *Plumb* -1916).

Fără a avea intensitatea și multiplele semnificații ale roșului, și alte culori au în intenția scriitorului aceleași valori simbolice, ca dominante în cadrul diferitelor capitole. Necesitatea de a sugera mai complex realitatea naturii duce la substituirea elementelor lexicale obișnuite care desemnează culoarea (resimțite ca abstracte, puțin sugestive) prin alte echivalente. Este cazul folosirii ca termeni analogi ai metalelor și ai pietrelor prețioase.Intrăm astfel într-un sector specific macedonskian, în care autorul *Cărții de aur* prilejuiește spectacolul unei virtuozități rare. Anticipate de reflexele astrale ale unor epitete-metale (argint, aur) din opera eminesciană, Macedonski va fi unic însă în utilizarea ca epitete, termeni de referință, a pietrelor prețioase. În mod obișnuit, ele fac parte din recuzita tipic macedonskiană. Ele vor reveni mai târziu, independent, ca imagini întărite în latura lor absconsă, hieratică, în proza de estet a lui Matei Caragiale.

În viziunea lui Macedonski, aceste elemente devin plurivalente. Ele pot sugera materia dură (stâncile) dar și undele mării, inefabilul unei petale de flori sau genunile sufletești. Trandafirii din grădina poetului de la Cotroceni (*Bucureștii lalelelor și ai trandafirilor*) *scînteiau ca purpura, ce păreau cîteodată sînge și cîteodată flacăre. Petalele lor erau aci rubini și aci hiacint și granat* [94]. O viziune similară întâlnim în prezentarea insulei din *Thalassa*. În căldura toridă a verii, stâncile acesteia *ardeau în flăcări, schinteiau întocmai ca niște castele din vise, se împodobeau cu creneluri de aur și turnuri de topaz, în care se deschideau ferestre de chrizolit și uși și porți de argint* [95]. Marea însăși, asemeni unei grele stofe bizantine, este o bucată imensă de brocart *cusut cu fir și înflorit cu diamante, catifea de pe ale cărei rostogoliri se deșirau perle* [96]. Strălucirile pietrelor prețioase, ale aurului (mai frecvent ca imagine decât acestea), potențează o generală notă de somptuozitate. Iradierile misterioase de vitralii, candorile minerale sau izbucnirile în care rafinamentul se amestecă cu barbaria ne-ar trimite spre epoca mozaicului fastuos din Bizanț, dacă îndărătul prețiozității materiei n-am întrezări acea menționată *epopee a simțurilor* , cu un alt Dumnezeu decât acela al zidirilor Sfintei Sofii. Acesta este un zeu păgân, un Eros aparținând unei alte Grecii. Ea nu este nici Elada clasică dar, cu toată predilecția statornică pentru culoare și lumină, pentru spectacolul pasiunilor și rafinament, nici cea a prelungirilor ei alexan-

Scanned with OKEN Scanner

drine. Există un tumult al simțurilor, un energetism și o tensiune care ne trimit cu gândul la tărâmul unei viziuni dionisiace a vieții, așa cum apare aceasta în unele opere europene din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. În spiritul acestora, nu întâmplător, scriitorul însuși pomenise undeva numele lui Nietzsche [97].

Ca și în frescele Bizanțului, aurul va constitui un element universal al limbajului artistic, comportând dealtfel o plurivalență de semnificații. Ca și în icoanele de altădată, aurul va fi un fundal dar mai ales un element consubstanțial imaginii figurii umane, relevând, dincolo de strălucitul său rol decorativ, misterul tulburător al existenței. În cazul romanului *Thalassa* aurul, ca imagine cu infinite posibilități, relevă focul sacru al erosului. Vom întâlni accepții care le reamintesc pe acelea curente în operele literare românești în proză, anterioare redactării romanului *Thalassa*. Autorul se referă la *solzii de aur* ai undelor apei sau la strălucirea unei livezi *sub prăfuirea aurului frumoasei zile de august* [98]. Uneori imaginii i se restituie, prin reminiscențe de basm, ceva din vraja ei originară.

Surpând distanțele sociale, dragostea celor doi locuitori ai insulei Lewki va arunca între ei un adevărat *pod de aur* [99]. Imaginea va prinde contur în sugerarea tensiunilor sufletești umane. Prefigurarea metaforică a propriei pasiuni, focul, cu miraculoasele lui metamorfoze (cf.cap. *Epoda roșie*), capătă strălucirile unui *aur roșu* [100].

Augmentarea notei de senzualitate face ca aurul - ca imagine vizual-cromatică - să se substituie imaginii paroxismului voluptății: *Cu șoldurile și cu brațul care îi rămăsese liber, o împingea către misteriosul pisc al voluptăților, de unde, apoi, o făcea să-și ia vînt, să sară cu el în soare, unde cădea în mijlocul unor împroșcări de aur topit, ce intrau în ea și ce se vărsau împrejuru-i* [101].

Corpul uman și florile vor întruni cele mai originale și mai elevate valori din vasta claviatură a acestei imagini. Petalele trandafirilor galbeni sunt din *aurul cel mai feciorelnic*; parfumul lor înalță aripi *de azur, lucitoare de aur fluidic, ale unui vis oriental* [102]. Imaginea corpului lui Thalassa prilejuiește lui Macedonski virtuozități rare. De la mirificul adagiu eminescian *argint e pe ape și aur în aer* nu s-a mai citit o mai sensibilă și mai complexă percepere a acestui element. Ochii Caliopei întâlnesc astfel, cu voia sau fără voia ei, inelatul *păr de aur, fluidicul aur* al obrajilor, purpuriile buze înflăcărate cu *aur roșu, aurul* ce ca apele Pactolului îi curgea de pe umeri, cel de pe colnicele brațelor și pieptului, *[...] tot aurul viu ce se află pe un corp de frumusețe și de putere...* [103]. Transfigurat de eros, materialul își pierde parcă consistența, capătă fluiditate, convertind concretul în spiritual. Imaginea atinge sublimul. Aurul devine organic principiu al vieții.

Analiza viziunii naturii în proza lui Macedonski indică un scriitor care renunță total la configurația tradițională a peisajului static. Peisajul își încetează vechea lui funcție de simplu decor pentru o imagine mai dinamică, reflectând sinuozitățile sufletului omului urmărit în marile ridicări și prăbușiri ale condiției sale. Esențială, tendința de subiectivizare a peisajului cunoaște o evoluție ascensională, de la simpla constatare a paralelismului om-natură la confuzia celor doi termeni; este rodul unui proces în care eul uman are fără excepții preeminență. Intrând puternic în natură,

Scanned with OKEN Scanner

pasiunea umană îi imprimă acesteia modificări esențiale. Peisajul renunță nu numai la reproducerea cvasifotografică de până atunci a realității dar și la anumite convenții și clișee prestabilite, la vechiul concept de pitoresc, așa cum era el conceput de romantici, la reflexivitatea melancolică etc. Liniile se crispează, petele de culoare ard de combustia interioară a patimii; elementele registrului senzorial și își multiplică complex și își augmentează funcțiile, dezvăluind energii nebănuite. Prin aceasta, Macedonski accentuează viziunii romantice a raportului om-natură din literatura noastră - viziunea integrațională la cel mai adânc dintre reprezentanții ei, Eminescu - un energetism care îi lipsea. Este o trăsătură care aparține secolului XX-lea, la începutul căruia autorul *Cărții de aur* își va definitiva principala sa operă în proză.

(din vol. *Sentimentul naturii în proza românească a secolului XIX*, ed. cit., p. 221-250)

NOTE

1. Nuvelele și povestirile autorului, incluse în ediția lui Tudor Vianu (*Opere*, vol. III, Fundația regală pentru literatură și artă, București, 1944) în ciclurile *Cartea de aur, Năluci din vechime, Alte nuvele, Les Balalaïkas* au fost scrise și tipărite, în majoritatea lor, în ultimele două decenii ale secolului trecut. Redactată între 1890-1903 într-o primă versiune în limba română, *Thalassa* va suferi serioase modificări până la prima ei editare integrală (1916, în revista "Flacăra"). Redacțiile ei anterioare (un prim capitol, "Noaptea de argint", a fost anticipat de "Literatorul" cu 23 de ani în urmă - nr. 12 din 15 martie 1893, p. 4-7 și nr. 1 din 15 iunie 1893, p. 9-12), identitatea viziunii naturii din *marea epopee*, comparativ cu aceea din nuvelele și povestirile ciclurilor citate, justifică asocierea operei *Thalassa* la obiectul nostru de studiu - proza secolului al XIX-lea.

2. Adrian Marino: *Opera lui Alexandru Macedonski* , Editura pentru literatură, București, 1967, p. 210.

3. Cf. și Adrian Marino, *Ibidem* , p. 217-218.

4. Al. Macedonski: *Opere,* studiu introductiv, ediție îngrijită, note și variante, cronologie și bibliografie de Adrian Marino, Editura pentru literatură, București, 1969, vol. V, p. 154. Toate citatele notate *Al. Macedonski, op.cit.,* vol. V (opera *Thalassa* și referințele la aceasta) sunt reproduse după această ediție (cele din vol. III au în vedere ediția Tudor Vianu).

5. Al. Macedonski: *Pompeia și Sorente* în "Oltul", II, nr. 37, 26.V.1874, p. 2-3.

6. *Ibidem* ,II, nr. 38, 2.VI.1874, p. 3.

7. *Ibidem* ,II, nr. 39, 9.VI.1874, p. 2.

8. *Ibidem.*

9. Al. Macedonski: *Opere* , ediție critică cu studiu introductiv, note și variante de Tudor Vianu, Fundația regală pentru literatură și artă, București, 1944, vol. III, p.

Scanned with OKEN Scanner

134. Toate citatele notate *Al. Macedonski , Opere* , vol. III (nuvele și povestiri) reproduc textul acestei ediții.

10. Al. Macedonski, *op.cit.*, vol. III, p. 3.

11. *Ibidem*, p. 4.

12. *Ibidem*, p. 159.

13. *Ibidem*, p. 32.

14. Al. Macedonski, *op.cit.*, vol. V, p. 139.

15. *Ibidem*, p. 138.

16. Al. Macedonski, *op.cit.*, vol. III, p. 155.

17. *Ibidem*, p. 30.

18. Este interesant în acest sens paralelismul pe care îl făcea Macedonski între moravurile epocii romane și cele ale timpului său (*Puțină osebire, între epocă și epocă, între viața Romei lui Juvenal și viața Bucureștilor*); afinitățile vizau la ambele epoci amintite comuna dorință de retragere din zgomotoasa și obositoarea urbe în izolarea rustică (cf. Al. Macedonski: *Românii și românii*, în *Lumina*, I, nr. 50, 5-6.V.1894, p. 2).

19. Al. Macedonski, *op.cit.*, vol.V, p.124.

20. *Ibidem*, p. 136.

21. *Ibidem*.

22. *Ibidem*, p. 137.

23. *Ibidem*, p. 141.

24. *Ibidem*, p. 154.

25. *Ibidem*, p. 156.

26. *Ibidem*.

27. *Ibidem*, p. 155.

28. *Ibidem*.

29. *Ibidem*, p. 152.

30. *Ibidem*, p. 157.

31. *Ibidem*, p. 156.

32. Adrian Marino, *Opera lui Al. Macedonski* , ed.cit.,p. 224.

33. Al. Macedonski, *op.cit.*, vol. V, p. 146.

34. *Ibidem*.

35. *Ibidem*.

36. *Ibidem*, p. 160.

37. *Ibidem*, p. 152.

38. *Pe țărmul mării* , în *Literatorul*, I, nr. 21, 29.VI.1880, p. 322

39. Al. Macedonski, *op.cit.*, vol. V, p. 168.

Scanned with OKEN Scanner

40. *Ibidem*, p. 169.
41. *Ibidem*.
42. *Ibidem*, p. 167.
43. *Ibidem*.
44. *Ibidem*.
45. *Ibidem*.
46. *Ibidem*.
47. *Ibidem*.
48. *Ibidem*, p. 172.
49. *Ibidem*, p. 171.
50. *Ibidem*.
51. Cf. interpretarea lui G. Ibrăileanu la finalul poeziei *Vara* de G. Coșbuc.
52. Al. Macedonski, *op.cit.*, p. 174.
53. *Ibidem*, p. 133.
54. *Ibidem*, p. 187.
55. Cf. Adrian Marino: *Opera lui Alexandru Macedonski*, ed.cit., p.23.
56. Paul Signac: *De la Delacroix la neoimpresionism*, Editura Meridiane, București, 1971, p. 66.
57. Al. Macedonski, vol. V, *op.cit.*, p. 136.
58. *Ibidem*.
59. *Ibidem*, p. 174.
60. *Ibidem*.
61. *Ibidem*, p. 175.
62. *Ibidem*, p. 178.
63. Adrian Marino: *Opera lui Alexandru Macedonski*, ed.cit., p. 210.
64. După o postfață la *Thalassa* , scrisă de Macedonski în 1915, inclusă de A.Marino în *op.cit.*, vol. V, p. 308.
65. Cf. în acest sens notele lui Adrian Marino din *Opera lui Al. Macedonski, ed. cit.*, p. 23.
66. *Suntem în plin impresionism* - apud M. Zamfir: *Introducere în opera lui Al. Macedonski*, Ed. Minerva, București, 1972, p. 224.
67. Jean Cassou: *Panorama artelor plastice contemporane*, traducere de Radu Varia, Ed. Meridiane, București, 1971, vol. I, p. 108.
68. Adrian Marino: *Viața lui Macedonski*, ed.cit., p. 250-252.
69. Manuscrisul francez nr. 155 (Biblioteca Academiei Române) dăruit de Al. Macedonski în 1910 lui G. V. Paleolog.
70. Acest citat, ca și cel de sus, este reprodus după notele lui A. Marino la Al. Macedonski, op. cit., vol. V, p. 222.
71. *Ibidem*, p. 224.

Scanned with OKEN Scanner

72. Al. Macedonski, vol. III, *op.cit.*, p. 54.
73. *Ibidem*.
74. *Ibidem*, p. 55.
75. Al. Macedonski, vol. V, *op.cit.*, p. 174-179.
76. *Ibidem*, vol. III, p. 14.
77. *Ibidem*, p. 30.
78. *Ibidem*, vol. V, p. 174.
79. *Ibidem*.
80. *Ibidem*, vol. III, p. 30.
81. *Ibidem*, vol. V, p. 132.
82. *Ibidem*, p. 151-152.
83. *Ibidem*, vol. III, p. 158.
84. *Ibidem*, p. 151.
85. *Ibidem*, p. 65.
86. *Ibidem*.
87. *Ibidem*, vol. V, p. 308.
88. *Ibidem*, p. 152.
89. *Ibidem*, p. 156.
90. *Ibidem*, p. 161.
91. *Ibidem*.
92. *Ibidem*, p. 191.
93. Citat reprodus după *Poetul Al. Macedonski la Paris*, în "Adevărul", XVIII, nr. 5819, 20.X.1905.
94. Al. Macedonski, vol. III, *op.cit.*, p.158.
95. *Ibidem*, vol. V, p. 212.
96. *Ibidem*.
97. Cf. un manuscris inedit al scriitorului (Muzeul literaturii române, nr. 9184) din 1920, citat de Adrian Marino în notele la Al. Macedonski, *Opere* , ed.cit., vol. V, p. 313.
98. Al. Macedonski, vol. III, *op.cit.*, p. 7.
99. *Ibidem*, vol. V, p. 183.
100. *Ibidem*, p. 158.
101. *Ibidem*, p. 192.
102. *Ibidem*, vol. III, p. 158.
103. *Ibidem*, vol. V, p. 189.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL V

INTERFERENȚE SPIRITUALE

Scanned with OKEN Scanner

CONFLUENȚE SPIRITUALE FRANCO-ROMÂNE: JEAN BOUTIERE ȘI EXEGEȚII ROMÂNI AI OPEREI LUI ION CREANGĂ

Profesor cu reale merite în studiul literaturii române și provensale, Jean Boutière (1.XI.1898-29.I.1967) șef al Catedrei de limba română și apoi al acelei de provensală de la Sorbona, rămâne în bibliografia studiilor despre Ion Creangă ca autor al primei sale monografii și până la apariția lucrărilor lui G. Călinescu, I. Iordan și Ovidiu Bârlea - al celei mai bune, utilizabilă și plină de sugestii și pentru cercetătorul actual al operei marelui povestitor.

Student al profesorilor Antoine Thomas, Miliardet, Alfred Jeanroy, diplomat al *Școlii de limbi orientale*, student și discipol al lui Mario Roques, care i-a sugerat să se consacre studiului lui Creangă, Jean Boutière s-a specializat ca romanist publicând regulat la "Romania", editând texte vechi de limbă franceză și provensală, ținând cursuri de literatură franceză a Evului Mediu la universitatea din Dijon, adâncind apoi, ca profesor la Sorbona, studiul limbii române și provensale. Citățm, în afară de importanta sa monografie, studii ca *Les poésis du troubadour Ricas Novas, Les poésis du troubadour Albertet, Choix de fabliaux du moyen âge, Le patois du Mas - d'Azil (Ariège)* [1] - studiu de lingvistică dialectală, ca reprezentative pentru preocupările profesorului. Hotărât să-și ia subiect, în cadrul tezei de doctorat, opera lui Ion Creangă, Jean Boutiere și-a dat seama de riscul unei asemenea acțiuni și de imposibilitatea de a lucra de unul singur într-un moment de pionerat al studiilor asupra acestui subiect. Cunoștea limba română bine și o vorbea uneori - voluptate de filolog - cu accent, expresii și locuțiuni specifice Moldovei. Cei doi ani (1920-1922) cât a stat în România ca membru al misiunii universitare franceze, a cunoscut atmosfera cultural-literară a țării noastre; se bucura de simpatia câtorva intelectuali români printre care - și mărturisea această onoare - a lui N. Iorga. Direct - de cele mai multe ori abordându-i epistolar, în limba franceză, dar și în limba română, reia legăturile cu intelectualii țării pe care o părăsise cu cinci ani în urmă. Scrisorile [2] purtate cu D. Furtună, G. T. Kirileanu și alți cercetători de atunci ai operei lui Ion Creangă scot în evidență adevărate prietenii, cu importante consecințe pentru definitivarea tezei sale de doctorat. Corespondența lui Jean Boutiere continuată și după 24 mai 1930 - data susținerii tezei - reconstituie o personalitate, luminând laboratorul unei munci susținute în care pasiunea științifică se unea cu luciditatea spiritului critic și cu o adâncă dragoste pentru folclorul și tradițiile spirituale ale unei țări căreia i-a fost oaspete.

Scanned with OKEN Scanner

La 23.XI.1927 scrie din Étretat lui Leca Morariu al cărui studiu *Institurorul Creangă* îi era cunoscut. *Pot să spun de tot sincer - declară J. Boutiere într-o românească fără cusur - că până acum D-voastră și Domnul D. Furtună sunteți singurii învățați cari au studiat pe Creangă în mod serios și științific.* În același timp învățatul francez își delimita domeniul de cercetare: *... dar, în vreme ce ați cercetat D-voastră mai cu seamă pe* institutor, *am să studiez eu complet pe* povestitor...

În fața exigențelor, Leca Morariu și-a declinat răspunderea în favoarea lui D. Furtună, căruia i-a remis scrisoarea lui Boutiere. La 24 noiembrie a aceluiași an, la o zi numai de la expedierea scrisorii către L. Morariu, o altă scrisoare, grea de întrebări, pornește către G. T. Kirileanu. Lor li s-au adăugat pe parcurs alții, totuși doar cei doi - G. T. Kirileanu, editorul operei lui Creangă și D. Furtună, pasionatul exeget al documentelor [3] referitoare la viața acestuia - vor întreține un viu schimb epistolar și mai târziu, după apariția celebrei monografii a învățatului francez.

Cercetările lui Jean Boutiere vizează diverse episoade - puțin lămurite - ale vieții lui Ion Creangă. Investigațiile sale au însă și o altă rațiune decât cea documentar-biografică; ele tind să reconstituie fizionomia particulară a unei opere. Acestui sens i se subsumează întrebările asupra componenței bibliotecii lui Creangă (confirmarea unui orizont spiritual), asupra preferințelor literare (punct de plecare pentru stabilirea unor eventuale afinități elective) etc. (Scrisoarea către G. T. Kirileanu din 24.XI.1927). Detaliile insistent solicitate asupra Tincăi, cu care Creangă împarte traiul sărăcăcioasei bojdeuce (vârsta, data nașterii ei, cultura, influența sa asupra scriitorului), departe de a acumula doar amănunte biografice, pun de fapt problema originii schemelor narative ale povestirilor lui Creangă. Va fi avut Tinca Vartic, colportoare probabilă de basm, un rol în elaborarea basmelor lui Creangă, așa cum afirmau, puțin timp după moartea povestitorului unii din invidioșii săi contemporani [4] ? Justele intuiții ale lui Jean Boutiere, clarifică, concomitent cu G. T. Kirileanu, această problemă. *Je suis de plus en plus persuadé* - considera Jean Boutière în scrisoarea din 18.XII.1927 către G. T. Kirileanu - *que (contrairement à ce qu'on a prétendu) son rôle n'a pu consister (au maximum) qu'à proposer à Creangă quelques thèmes populaires, ou quelques variantes ou compléments a des thèmes déjà connus par Creangă.* Ulterior, cercetările lui Ovidiu Bârlea [5] au confirmat cu surplus documentar acest punct de vedere, relevând valoarea artistică a basmelor genialului povestitor față de prototipurile de la care a pornit. Expresii ale avatarurilor cercetării, scrisorile învățatului francez către intelectualii români luminează însăși geneza unei opere științifice, reliefând, nu mai puțin, unele din coordonatele operei lui Creangă. În același timp, scrisorile scot în evidență preocupările corespondenților. D. Furtună cere cărți recent editate în capitala Franței, se interesează în spiritul folclorului comparat de circulația motivelor poveștilor lui Creangă în alte țări ale lumii. (Scrisoarea lui J. Boutière către D. Furtună din Rouen, 29.IV.1929).

Alături de scrisorile expediate folcloristului D. Furtună, cele către G. T. Kirileanu conțin numeroase schimburi de păreri asupra materialelor discutate, înlătură erori de interpretare (scrisoare către G. T. Kirileanu din 18.XII.1927). Schimbul epis-

Scanned with OKEN Scanner

tolar evoluează într-o fertilă și emulativă prietenie dintre intelectuali cu aceleași preocupări științifice, la temelia acesteia - o comună dragoste față de *Țăranul cel Mare din Humulești*, ortografiat de savantul francez cu majusculele unei justificate admirații. (Scrisoarea către D. Furtună din 1.II.1928). Contribuțiile intelectualilor români sunt numeroase, de la materialele documentare (ziare, reviste, cărți, documente inedite în fotocopii, unele reproduse în monografie) la judecăți de valoare. Numeroasele citate, materiale folosite, a căror sursă este cu o onestitate permanentă consemnată, conferă unora din capitolele lucrării lui J. Boutiere, aspectele unei opere de colaborare. De altfel, în prefața monografiei autorul va omagia eforturile colaboratorilor săi punându-le numele la loc de onoare [6]. Numelor lui D. Furtună și G. T. Kirileanu, li se adaugă cele ale lui Artur Gorovei, C. Moisil, Leca Morariu, Jean Bart, A. Tzigara-Samurcaș.

Homme de science, Jean Boutière este și un *homme de coeur* [7]. Înlăturând imaginea savantului limitat la cercul strict al propriilor preocupări de specialitate, profesorul de la Sorbona a fost și un cetățean gata de a-și sacrifica viața pentru independența patriei sale. Cavaler al *Legiunii de onoare*, posesor și al *Crucii de războiu*, el era unul din puținii supraviețuitori ai unei organizații secrete de luptă care, în vremea războiului acționa împotriva naziștilor. Cei doi ani (1920-1922) cât a stat în România i-au permis nu numai să învețe foarte bine limba română, a cărei însușire era indispensabilă carierei sale de romanist, dar să cunoască și să iubească un popor cu minunate tradiții spirituale. Lucrarea sa asupra autorului *Amintirilor* va fi de fapt un omagiu adus poporului român: *j'ai mis dans mon livre tout mon amour pour Creangă et pour la Roumanie et j'espere que beaucoup de lecteurs le sentiront...* (Scrisoarea către D. Furtună din Rouen, 27 mai 1930). Întruchipând, prin opera sa, multe din trăsăturile spirituale ale poporului din care făcea parte, Ion Creangă va deveni pentru Boutiere *Țăranul cel Mare din Humulești* - simbolul unei strălucite spiritualități. La 24 mai 1930, Jean Boutiere își susținea cu succes teza de doctorat la Sorbona în fața unui numeros auditoriu. În limba unei străvechi culturi erau citate cuvinte și expresii românești atât de dragi cititorilor *Amintirilor* și poveștilor scriitorului humulestean. În fața participanților străini și români, Jean Boutiere elogia unicitatea unui scriitor pe care nu ezitase a-l așeza alături de marii scriitori ai lumii, relevând operei lui Ion Creangă dimensiunile vii ale universalității.

I

J. Boutière. Professeur Étretat, 23 noemvrie
agrégé 1927
Etretat (Seine inférieure)

Mult stimate Domnule Coleg [8].

La întoarcere din Paris, am găsit cărțile și scrisoarea D-tră și nu știu cum să vă mulțumesc pentru cordialitatea pe care ați binevoit să mi-o arătați. Am cercetat

Scanned with OKEN Scanner

numaidecât cărtile, și mai cu seamă pe Institutorul Creangă [9] și mi-am dat seamă (sic!) de folosul cel mare pe care am să-l trag din operele D-voastre. Pot să spun de tot sincer că până acum D-voastră și Domnul D. Furtună sunteți singurii învățați cari au studiat pe Creangă în mod serios și științific; Institutorul Creangă este o lucrare definitivă la care va trebui neapărat să recurgă toți aceia cari vor vrea să facă un studiu serios despre I. Creangă. Cât despre mine, am să scriu despre viața și opera lui Creangă, dar, în vreme ce ați cercetat D-voastră mai cu seamă pe institutor, am să studiez eu complet pe povestitor; teza mea, de mult începută, va fi sfârșită cam peste 8-9 luni. Deoarece mi-ați oferit așa de amabil colaborarea D-voastră, îndrăznesc să vă întreb dacă știți ceva despre câteva puncte pe care n-am putut până acum să le lămuresc? Am notat chestiile cele mai principale pe o foaie de hârtie alăturată [10].

Binevoiți a scuza întrebările mele cele nesfârșite, și a primi, mult Stimate Domnule Coleg, asigurarea sentimentelor mele de cordială recunoștință.

Boutière

Natural, dacă primesc de la D-voastră deslușiri inedite, am să însemnez în notă izvorul informațiunii.

II

1 février 1928,

Mult onorate
Domnule Părinte Econom, [11]

Întorcându-mă acasă după o călătorie de câteva săptămâni, găsesc scrisoarea Sfinției V-tre și vă mulțumesc din toată inima pentru informațiile prețioase și urările de fericire pe care a-ți binevoit să mi le trimiteți. Vă rog să primiți și Sfinția Voastră urările mele cordiale pentru Anul Nou.

Cunoaștem după revista în care a apărut, scrisoarea lui Creangă către Negruzzi, a cărei un extract ați binevoit să mi-l trimiteți.

Din contra, nu cunoaștem documentul important în care Creangă caută să motivează (sic.!) frecventarea teatrului de către clerici [12].

În fine am, de anul trecut, numărul din "Făt Frumos" [13], unde ați publicat Sfinția Voastră scrisoarea pe care ați binevoit să mi-o trimiteți mie în fotografie. Sunt și eu de părere că bine ar fi dacă aș tipări acest document în teza mea. Dacă voi putea, voi face un clișeu și în cazul acesta, foarte bucuros vi l-aș împrumuta și Sfinției V-stre. Cât despre data scrisoarei, articolul din "Făt Frumos" este foarte convingător și sunt și eu convins; totuși mi se pare că mai rămâne (sic!) o mică îndoială: Creangă a spus el singur că a locuit 4 ani la Patruzeci de sfinți. Creangă s-a însorat (sic!) la sfârșitul anului 1859, scrisoarea în questie vorbește întâmplător despre o mutare care, desigur, nu este cea dintâi după plecarea de la Patruzeci de sfinți; se poate deci presupune că Creangă ar fi lăsat biserica de câteva luni, de pildă

Scanned with OKEN Scanner

numaidecât cărțile, și mai cu seamă pe Institutorul Creangă [9] și mi-am dat seamă (sic!) de folosul cel mare pe care am să-l trag din operele D-voastre. Pot să spun de tot sincer că până acum D-voastră și Domnul D. Furtună sunteți singurii învățați cari au studiat pe Creangă în mod serios și științific; Institutorul Creangă este o lucrare definitivă la care va trebui neapărat să recurgă toți aceia cari vor vrea să facă un studiu serios despre I. Creangă. Cât despre mine, am să scriu despre viața și opera lui Creangă, dar, în vreme ce ați cercetat D-voastră mai cu seamă pe institutor, am să studiez eu complet pe povestitor; teza mea, de mult începută, va fi sfârșită cam peste 8-9 luni. Deoarece mi-ați oferit așa de amabil colaborarea D-voastră, îndrăznesc să vă întreb dacă știți ceva despre câteva puncte pe care n-am putut până acum să le lămuresc? Am notat chestiile cele mai principale pe o foaie de hârtie alăturată [10].

Binevoiți a scuza întrebările mele cele nesfârșite, și a primi, mult Stimate Domnule Coleg, asigurarea sentimentelor mele de cordială recunoștință.

Boutière

Natural, dacă primesc de la D-voastră deslușiri inedite, am să însemnez în notă izvorul informațiunii.

II

1 février 1928,

Mult onorate
Domnule Părinte Econom, [11]

Întorcându-mă acasă după o călătorie de câteva săptămâni, găsesc scrisoarea Sfinției V-tre și vă mulțumesc din toată inima pentru informațiile prețioase și urările de fericire pe care a-ți binevoit să mi le trimiteți. Vă rog să primiți și Sfinția Voastră urările mele cordiale pentru Anul Nou.

Cunoaștem după revista în care a apărut, scrisoarea lui Creangă către Negruzzi, a cărei un extract ați binevoit să mi-l trimiteți.

Din contra, nu cunoaștem documentul important în care Creangă caută să motivează (sic.!) frecventarea teatrului de către clerici [12].

În fine am, de anul trecut, numărul din "Făt Frumos" [13], unde ați publicat Sfinția Voastră scrisoarea pe care ați binevoit să mi-o trimiteți mie în fotografie. Sunt și eu de părere că bine ar fi dacă aș tipări acest document în teza mea. Dacă voi putea, voi face un clișeu și în cazul acesta, foarte bucuros vi l-aș împrumuta și Sfinției V-stre. Cât despre data scrisoarei, articolul din "Făt Frumos" este foarte convingător și sunt și eu convins; totuși mi se pare că mai rămâne (sic!) o mică îndoială: Creangă a spus el singur că a locuit 4 ani la Patruzeci de sfinți. Creangă s-a însorat (sic!) la sfârșitul anului 1859, scrisoarea în questie vorbește întâmplător despre o mutare care, desigur, nu este cea dintâi după plecarea de la Patruzeci de sfinți; se poate deci presupune că Creangă ar fi lăsat biserica de câteva luni, de pildă

Scanned with OKEN Scanner

de la începutul anului (;) Așa fiind lucrurile, Creangă ar fi rămas la Patruzeci de sfinți *de la sfârșitul anului 1859 la începutul anului 1862, adică numai doi ani și ceva. De ce a spus el mai târziu că patru ani a stat la* Patruzeci de sf(inți)*?*

De altă parte, Cr(eangă) zice Despre noi... suntem sănătoși, *mai jos* Dorim deci. *Dar, mai departe,* M-am mutat *și, la urmă* Alu Domniei V-tre serv. *După părerea Sfinției V-tre cine este desemnat prin* noi *și plurarul (sic!)* Dorim*? Probabil Creangă și soția lui, iar poate și Constantin?*

După cum văd, teza mea va apărea poate după volumul II din Cuvinte și mărturii [14]*, căci nu cred să fie tipărită înainte de începutul anului 1929. Desigur cartea Sfinției V-tre are să fie foarte interesantă și de mare folos, pentru cei, ca mine, cari studiează pe Creangă.* Țăranul cel Mare din Humulești *(subliniat de noi G. M.) trebu(i)e să fie fericit în Lumea Cealaltă de a fi găsit pe un învățat ca Sfinția V-tră care a făcut atât de mult pentru gloria lui.*

Cât despre mine, am isprăvit (fără de câteva amănunte) studiul biografic; mă ocup acum cu redactarea părții folklorice.

Foarte bucuros m-aș abona la revista de folklor [15] *a Sfinției V-tre și vă rog să-mi spuneți prețul, ca să vă-l (sic!) trimit fără întârziere.*

Binevoiți a primi, mult onorate Domnule Părinte Econom, asigurarea sentimentelor mele de recunoștință și de respectuoasă simpatie.

J. Boutière

III

Rouen, le 28 mars 1929

Monsieur l'Économe [16]*,*

J'ai le plaisir de vous faire connaître que j'ai travaillé avec ardeur depuis l'année dernière à mon ouvrage sur la vie et l'oeuvre de Ion Creangă et que je suis en train de mettre au point les derniers chapitres. Je commencerai l'impression les premiers jours d'avril et le volume sera mis an vente, en France et en Roumanie, à l'automne, après que j'aurai soutenu en Sorbonne mes thèses de Doctorat ès Lettres [17]*. Le volume comprendra environ 300 pages grand format, avec des reproductions photographiques, notamment celles des clichés que vous avez bien voulu me communiquer. Après l'impressions, je les tiendrai bien volontiers à votre disposition. J'étudie successivement: la vie; l'oeuvre en général;* les Contes, *comparés aux variantes des autres nations; les Souvenirs;* la langue et le style *(s.a.) Le moment venu, je me ferai un grand plaisir de vous en adresser un exemplaire.*

J'ai appris que vous avez publié une nouvelle édition de vos remarquables Cuvinte și mărturii*; mais c'est, je crois, la reproduction de l'édition antérieure. Publierez-vous bientôt le deuxième volume, qui est impatiemment, attendu par tous ceux qui aiment et vénèrent votre grand conteur moldave?*

Scanned with OKEN Scanner

Je serai très heureux d'avoir de vos nouvelles et je vous prie d'agréer, Monsieur l'Économe, l'expression de mes sentiments de respectueuse et cordiale sympathie.

Boutière

J. Boutière:

Lycée Corneille, Rouen, France

IV

Rouen, 28 avril 1929

Monsieur le Directeur [18],

J'ai été heureux d'avoir de vos nouvelles et je vous remercie vivement de votre aimable lettre. J'ai commandé, il y a déjà quelques jours, à Paris, l'Histoire du sentiment religieux en France [19], *on vous l'enverra directement en Roumanie, par paquet postal assuré. Vous le recevrez dans deux ou trois semaines. Je vous enverrai la note dès que je l'aurai; je ne suis pas très compétent pour porter un jugement de poids sur l'oeuvre de l'abbé Bremond. Mais ce que je puis dire c'est que l'ouvrage est très remarquable, au point de vue littéraire, et qu'il a été très loué en France. Voici les renseignements qui vous désirez.*

1) Les variantes des contes de Creangă sont assez nombreuses en Roumanie et se comptent dans les autres pays par douzaines, sauf exception rares [20]*. Il m'est impossible de vous en fournir la liste, car cette étude occupe dans mon livre environ 80 ou 90 pages. Je démontre qu'aucun récit n'est sorti de l'imagination de Creangă.*

2) Je n'ai pas étudié les Souvenirs *dans les autres pays, car cette étude n'offrait pas pour moi un intérêt direct, comparable a celui des contes. L'exemple de Creangă n'est certainement pas unique. Par exemple en Provence, notre écrivain* Frédéric Mistral [21] *(s.a.) a raconté son enfance, et il présente dans son livre plusieurs aspects de la vie paysanne.*

Je suis incompétent pour le choix du volume d'histoires que vous me demandez, car je suis professeur de lettres (latin et grec) et je n'ai que de grands élèves. Mais j'ai demandé des renseignements a d'autres professeurs et je vous communiquerai, dès que cela me sera possible le résultat de mes recherches. Je suis heureux de pouvoir reconnaître par quelques petits services la cordiale obligeance que vous m'avez témoignée, et je vous prie d'agréer Monsieur le Directeur l'expression de mes sentiments distingués et dévoués.

Boutière

Scanned with OKEN Scanner

V

Rouen, le 29 juillet 1929

Cher Monsieur Furtună [22],

Bien que sans nouvelles de vous, j'espère que vous avez recu les livres [23], *qui vous ont été adressés par paquet assuré, ainsi que ma lettre du 22 mai, qui contenait, avec différents renseignements, la note du libraire, soi fr. 305, 75.*

J'ai le plaisir de vous faire connaître que mon livre est à l'impression et que tout sera prêt sans doute, à l'automne (300 pages grand in-8(, vie-oeuvre (étude folklorique) - langue - glossaire - bibliographie, une dizaine de hors-texte et 15 clichés inédits. En dehors d'un exemplaire de grand luxe pour Sa Majesté Michel et d'exemplaires pour la Maison Royale, il y aura 2 éditions: une de luxe, numérotée, sur papier couché, de 45 à 50 fr. (tirage limité), une ordinaire, sur beau papier sur-glacé, de 25 à 30 fr. Les deux auront les hors-texte sur papier couché de luxe.

Espérant avoir bientôt de vos nouvelles, je vous adresse, cher Monsieur Furtună, l'expression de mes sentiments les plus distinqués.

J. Boutière

Parmi les hors-texte figurera la lettre [24] *de Creangă que vous avez eu la grande obligeance de me communiquer.*

VI

Rouen, le 27 mai 1930

Cher Monsieur Furtună [25],

Je suis bien heureux que mon ouvrage vous ait été agréable, et je vous remercie de tout coeur de vos aimables félicitations et du vaste compte rendu (trop élogieux, je crois) que vous avez eu la bonté de publier dans le journal "Lumea" [26], *ainsi que des articles que vous me dites avoir l'intention de publier ultérieurement.*

Je suis très touché de votre cordialité à mon égard: et c'est pour moi la plus belle des récompenses, aprés tant d'efforts et de dépenses, que de constater que tant de peine a touché le coeur des mes amis roumains.

Vous l'avez bien compris, en effet, cher Monsieur Furtună; j'ai mis dans mon livre tout mon amour pour Creangă et pour la Roumanie; *(subliniat de noi - M.G.) et j'espère que beaucoup de lecteurs le sentiront, comme vous.*

J'ai fait ma soutenance avec succès le 24 courant et me voici à présent pleinement récompensé. Et je vous remercie vivement des voeux que vous aviez bien voulu faire pour mon succès.

Comme vous l'avez vu, j'ai tenu à rendre hommage, dans ma Préface, à tous ceux qui ont été à un degré variable, mais avec un égal dévouement, mes collaborateurs. Votre nom devait y figurer à une place d'honneur [27].

Scanned with OKEN Scanner

C'est avec grand plaisir que je vous communiquerai, si je le puis, les clichés dont vous me parlez. Mais ayant fait un contrat avec mon éditeur, J. Gamber, je ne puis rien faire sans lui. Je crois lui parler de cette question et je vous communiquerai très prochainement les résultats: j'espère, en tout cas, qu'il ne verra aucun inconvénient à ce que je vous donne satisfaction, comme je le désirerais vivement.

Je ne sais pas si mon volume est en vente à Iași. Il y en a tout cas des dépôts à Bucarest (s.a.), notament chez Pavăl Suru, Calea Victoriei, *Bucarest (s.a.). Je vais écrire a Gamber pour lui dire d'envoyer un dépôt a Iași.*

Je tiens à vous exprimer à nouveau ma cordiale reconnaissance pour toutes vos bontés, et je vous prie de croire, cher Monsieur Furtună, a ma cordiale et respectueuse sympathie.

Jean Boutière.

Je vous remercie par avance des nouveaux journaux que vous m'annoncez: je lirai avec plaisir tout ce qu'on publiera (bon ou mauvais) sur mon livre.

VII

Dijon, le 9 avril 1933

Cher Monsieur [28],

Je reçois votre lettre au moment ou j'allais partir pour les Pyrénées - où je passerai mes vacances de Pâques - et je suis très heureux d'avoir de von bonnes nouvelles.

J'ai quitté Rouen depuis un an et je suis actuellement professeur de philologie française du moyen âge à la Faculté des Lettres de l'Université de Dijon. Vous savez, je crois, que je ne m'intéresse pas seulement au roumain, mais aux langues romanes en général - bien que les roumain ait, et de beaucoup mes préférences et j'édite des textes français et provencaux du moyen age.

Je vous exprime a nouveau ma reconnaissance pour les comptes rendus de mon ouvrage que vous avez bien voulu faire en Roumanie; Je connais ceux de la "Lumea" [29], *en avez vous écrite d'autres ? Si oui, je serai très heureux de les connaître.*

Je serai curieux de savoir dans quelle intention certainement excellente vous me demandez une photographie et des renseignements sur moi-même? Plein de confiance en vous je vous envoie tout cela [30], *regrettant seulement de ne pas avoir pour le moment de photographie plus convenable.*

Mon déménagement et l'organisation de mon nouvel enseignement m'ont mis beaucoup en retard pour mon travail personnel; c'est cette circonstance, ajoutée au fait que je suis très absorbé par ma collaboration avec mes maîtres de la Sorbonne, qui ne m'a pas permis de mettre jusqu'à ce jour la dernière main à ma traduction de Creangă. Peut-être pourrais-je la terminer au cours de l'hiver prochain? Si je n'avais plus que l'enseignement du roumain, ce qui arrivera quelque jour; peut-être

Scanned with OKEN Scanner

prochain, je pourrais pousser davantage ces travaux, mais il y a mon enseignement de la littérature du moyen âge, mes travaux de français ancien et de provençal, la collaboration à des revues, etc.!! Et c'est beaucoup pour un seul homme, même quand il est jeune et bien portant.

Je pensais aller en Roumanie pendant l'été, et je n'aurais pas manqué d'aller vous rendre visite et vous remercier de toutes vos amabilités pour moi. Mais je vais être occupé au mois de septembre par le Congres international de linguistique, qui se tiendra à Rome, et je ferai un voyage dans le sud de l'Italie. Je renvoie donc mon voyage en Roumanie à l'année prochaine [31].

Je ne connais pas les livres de Timiraș et de Predescu: je vous serais tres reconnaissant de m'indiquer la librairie où je pourrair les trouver à Bucarest ou encore de me les faire envoyer par un libraire, en joignant une facture que je paierai par mandat international.

Espérant avoir bientôt de vos nouvelles et de celles de votre cher pays, je vous prie d'agréer, cher Monsieur Furtună, l'assurance de ma vive et reconnaissante sympatie.

Jean Boutière
Professeur à la Faculté des Lettres Dijon

VIII

Rouen (France), le 7 mars 1929

Monsieur [32],

Bien que je n'aie pas l'honneur d'être connu de vous, je prends la liberté de faire appel a votre complaisance, car je sais, par expérience, que toute demande d'un française est toujours reçue chez vous autres, Roumains, avec la plus grande cordialité.

Je vais publier très prochainément une étude importante sur la Vie et l'Oeuvre de Ion Creangă *(thèse de doctorat pour la Sorbonne). J'ai dépouillé avec le plus grand intérêt vos articles de* Note și Impresii *[s.a.] et* Scriitori Români și Străini [33] *[s.a.], qui contiennent, je ne crains pas de le déclarer (car j'ai vu à peu prés tous les articles publiés sur Creangă)* ce que l'on a écrit de meilleur *[s.a.] sur le grande conteur moldave. Je vous serais très obligé de vouloir bien, si cela vous est possible, me préciser un point de votre article de* Scriitori Români, Ion Creangă *vous dites, à la page 150, que vous avez vu, chez un antiquaire, des manuscrits de Creangă mis en vente, et que vous n'avez pas voulu les acheter. J'aimerais bien savoir: à* quelle date et chez quel antiquaire *vous* avez vu ces manuscrits et quels étaient ces manuscrits de façon précise *[s.a.]. Ces renseignements, que je donnerai d'ailleurs comme venant de vous, me permettraient, peut-être, de préciser quelques points de mon chapitre sur les manuscrites.*

Scanned with OKEN Scanner

Je vous remercie vivement par avance de ces renseignements, qui me seront très précieux, et, espérant les recevoir avant l'impression de mon ouvrage, je vous sprie d'agréer, monsieur, l'expression de mes sentiments très distinqués.

J. Boutière

Jean Boutière

Professeur de l'Université, Lycée Corneille, Rouen (France)

P. S. Ignorant votre adresse, j'envoie cette lettre à la Société Viața Românească.

IX

Le 24 novembre 1927

Monsieur le Bibliothécaire [34];

Veuillez bien m'excuser de prendre, sans avoir l'honneur d'être connu de vous, la liberté de vous écrire. D'une part, Monsieur le Professeur N. Iorga, qui a bien voulu m'honorer de sa sympathie, et Monsieur Mario Roques, mon maître et ami, m'ont assuré de votre extrême obligeance et m'ont engagé a vous écrire; de l'autre, il m'a semblé que je ne vous étais pas tout à fait étranger, car je vous connais, moi, depuis plusieurs années déjà par votre remarquable édition de Creangă et vos savants articles parus dans différentes revues et notamment, dans Șezătoarea; *enfin je suis un admirateur de Creangă auquel vous avez consacré d'importants articles. Tous ces motifs réunis vous feront me pardonner, je crois, mon sansgêne.*

Ancien membre de la Mission Universitaire Française en Roumanie, j'ai habité pendant deux ans votre beau et cher pays; déjà romaniste, j'ai profité de mon séjour là-bas pour apprendre le roumain et, à mon retour en France, il y a cinq ans, j'ai continué à étudier votre langue et votre littérature. J'ai entrepris, il y a plusieurs années, une thèse de doctorat sur la vie et l'oeuvre de I. Creangă, thèse qui sera achevée dans quelques mois. La Bibliothéque de l'Institut de Roumain de la Sorbonne m'a fourni une documentation assez vaste. Il est cependant des ouvrages et des revues que je n'y ai pas trouvés. D'autre part, il y a quelques points de la vie de Creangă, qui sont encore assez obscurs. Aussi je prends la liberté de recourir aujourd'hui à vous, et je vous serais infiniment reconnaissant de vouloir bien m'aider de votre grande influence et de vos conseils, me permettant ainsi de mener à bien l'oeuvre que j'ai entreprise pour faire connaître en France et à l'étranger l'un des écrivains dont vous êtes a juste titre très fiers.

Pour ce qui est des ouvrages et des revues, je vous serais très obligé de me dire s'il ne me serait pas possible de les emprunter à une Bibliothèque de Bucarest, soit directement, soit par l'intermédiaire de la Bibliothéque Universitaire de la Sorbonne (j'aurais besoin de 2 ou 3 volumes seulement et de quelques numéros des revues "Familia", "Junimea literară", "Luceafăr", "Făt-Frumos"). *Quelques jours me suffiraient pour dépouiller tous ces textes.*

Scanned with OKEN Scanner

Pour ma biographie de Creangă, je n'ai pu résoudre encore un certain nombre de questions que je note sur une feuille ci-jointe. Je vous serais très reconnaissant, si vous pouviez me donner quelques éclaircissements sur ces différents points. Il est bien entendu, d'ailleurs, le cas échéant, je publierais ces renseignements dans ma thèse, en indiquant qu'ils m'ont été procurés par vous.

Je me permets enfin de vous demander comment je dois procéder pour obtenir de votre Ministére de l'Instruction Publique l'attribution d'un exemplaire du Rumänisch-Deutsches Wöerterbuch *de H. Tiktin (qui vient d'être publié aux frais de votre gouvernement), en faisant valoir que je suis en train de me spécialiser a Paris comme roumaniste et que je fais actuellement en Sorbonne, sous la direction de M(onsieur) Mario Roques une thèse de doctorat sur Ion Creangă.*

Je suis vraiment confus de m'être permis de vou écrire cette interminable lettre ou je vous harcèle de questions; je n'oserais la jeter à la boîte si l'on ne m'avait tant assuré que vous êtes l'obligeance même.

Je vous prie d'excuser cette trop longue lettre et de vouloir bien agréer, Monsieur le Bibliothécaire, avec mes vifs remerciements anticipés, l'assurance de ma haute considération.

Jean Boutière

Jean Boutière, Professeur agrégé de l'Université, Étretat (Seine-Inférieure, France)

Voici plusieurs points sur lesquels je manque de reinseignements précis [35].

1. Où, quand et comment Creangă connut-il Tinca Vartic? De quelle origine était Tinca? Son âge? En quelle année est-elle morte?

2. Où Constantin Creangă a-t-il fait ses études en Moldavie? En quelle année est-il allé à Vienne? Quelles études y a-t-il faites? Quand est-il rentré? Sa carriére d'officier? En quelle année est-il mort?

3. Que contenait la bibliothèque de Creangă? Quels étaient ses ouvrages préférés?

4. En quelle année Creangă laissa-t-il sa femme? Ou alla-t-il habiter à ce moment? Qui soigna et éleva son fils? En quelle année se fixa-t-il dans sa bojdeuca*?*

5. Le livre annoncé par O. Minar ("Flacăra" *din 14 décembre 1914)* Povestitorul Creangă *est-il paru? Peut-on se le procurer?*

6. On parle de traductions anglaises de Creangă? Ou et quand ont-elles apparu?

X

Rouen, le 30 avril 1928

Monsieur le Bibliothécaire [36],

Je ne sais vraiment pas comment vous remercier de votre inlassable obligeance, qui vient encore de se témoigner par l'envoi d'un article qui me sera très

Scanned with OKEN Scanner

précieux. Je vous suis infiniment reconnaissant de cette nouvelle marque de sympathie; les savants roumains sont si dévoués pour moi, toutes les fois que j'ai besoin de quelque service, que c'est avec un plaisir très vif que je poursuis les chéres études roumaines auxquelles je consacre la presque totalité de mon temps.

Je vous remercie vivement de l'opinion très autorisée que vous me donnez sur le jugement de Monsieur Gorovei, à propos de Junimea et ed T. Maiorescu: l'étude assez approfondie que j'ai faite de la question me fait aboutir à des conclusion identiques aux vôtres.

Je suis heureux que le "Journal de Rouen" *vous ait été agréable; cette soirée roumaine est venue compléter 4 conférences que j'avais faites sur la Roumanie et notamment sur les* Contes et légendes populaires de Roumanie. *J'ai le plaisir de vous faire connaitre que la soirée a eu un retentissement très considérable et que la ville d'Elbeuf m'a demandé de vouloir bien réorganiser cette soirée pour l'automne prochain; on m'a demandé aussi mon concurs pour l'organisation de la même soirée dans d'autres villes, notamment à Bergerac (Dordogne). Je süis heureux d'avoir ainsi de nombreuses occasions de vous faire mieux connaître et aimer davantage en France. Il faudra que je songe à demander son concours au Ministère roumain: je serais très heureux notamment, d'avoir quelques filmes de propagande. Veuillez agréer Monsieur, l'expression de mes sentiments de cordiale et respectueuse reconnaissance.*

J. Boutière

XI

Paris, 24 mai 1930

Prea cucernice Părinte Furtună [37]

Astăzi, D[omnu]l Boutière și-a trecut doctoratul în litere cu honorable. *Discuția a durat șase ore. Subiectul secundar:* Poeziile trubadurului Ricas Novas *iar cel principal* Viața și opera lui Ion Creangă.

Ce deosebită plăcere am avut, când în elegantul amfiteatru Richelieu, *al Sorbonei, am auzit vorbindu-se de scriitorul nostru iubit, de Humulești, Târgu Neamț, Socola, Ticău, etc. Aveam impresia că sunt în țară. Deși n-am făcut cunoștință cu D[omnu]l Boutiere, totuși îl simpatizez mult, pentru că s-a atașat sufletește de țara noastră și de Creangă al nostru. Am văzut lucrarea sa; e foarte îngrijită. Înainte de a începe discuția, D[omnu]l Boutiere a făcut o scurtă expunere despre viața și opera lui Creangă. Cel care a avut cuvântul mai mult în discuție, a fost D[omnu]l Mario Róques, profesorul de limbă și literatură română.*

A relevat mai întăi [sic!] faptul că D[omnu]l Boutiere a abordat un subiect frumos, că e primul francez care se ocupă de un autor român și că a fost în România, atras de subiectul său. Nu i-a plăcut însă, că D[omnu]l Boutiere a pus stema

Scanned with OKEN Scanner

României la începutul și sfârșitul lucrării sale [38]. *Cu toată dragostea D[omnu]lui Boutiere pentru România, putea să nu pună stema, într-o lucrare asupra lui Creangă.*

A relevat apoi unele greșeli de tipar și a insistat asupra ortografiei. Atunci când se scrie Stan Pătitul [39], *nu-i nici românește și nici franțuzește. Prof. Mario Rócque a arătat că trebuia scris ca în românește:* Stan Pățitul [40]. *Pe alocuri, erori de stil și impreciziune. Apoi D[omnu]l Boutière a vorbit despre* gloria *lui Creangă. Mario Rócque a făcut apel la el, ca să fie mai simplu, mai adevărat și să nu exagereze. Creangă e simpatic oricui, nu în măsura în care este D[omnu]lui Boutiere, dar, în orice caz, e foarte simpatic. El merită stimă, dar totuși nu se poate vorbi de* gloria *lui. Acest cuvânt e prea pretențios. Ce nu putem spune atunci despre Mihai Eminescu? O altă obiecțiune: La împărțirea povestirilor lui Creangă, D[omnu]l Boutiere a urmat împărțirea făcută de Seineanu. În această clasificare, Prof. Mario Rócque a găsit unele erori:* De pildă Povestea unui om leneș *nu-i fantastică ci znoavă.*

D[omnu]l Boutière a arătat că Creangă e un mare scriitor dar n-a arătat tocmai care este secretul *artei lui Creangă. Acesta a fost punctul important al obiecțiunilor. Mario Rócque a arătat că limba lui Creangă e poezie și D[omnu]l Boutiere n-a vorbit de ritmul acestor [sic!] lucrări. A[i]ci, prof. Mario Rócque a citit, foarte frumos, câteva rânduri, din* Povestea unui om leneș.

O altă obiecțiune: dacă *a fost tradus în diferite feluri. Și ultima: personalitatea lui Creangă trebuia mai bine reliefată.*

Am ținut să vă comunic acestea, în legătură cu teza de doctorat asupra lui Creangă. Am fost foarte frumos impresionat și nu voi uita multă vreme, atmosfera din sala Richelieu, când se vorbea despre un autor, care m-a stăpânit în copilărie și mă farmecă încă și astăzi.

Datorită D[omnu]lui Boutiere, Creangă e cunoscut și în Franța; acest tânăr cercetător francez, merită toată recunoștința noastră.

Am primit scrisoarea Prea Cucerniciei Voastre și mi-a făcut o deosebită plăcere.

Lucrez cu mare grabă, pentru că am găsit mult material [41], *iar timpul e scurt. În țară, mă întorc în primele zile ale lunii iulie. Mai mult, nu pot rămâne, pentru că am mult de lucru, la Ungureni.*

Mi-am fixat definitiv subiectul tezei mele de doctorat: Teoria evoluției retrograde. *Doresc să-l trec odată și acest doctorat, pentru a mă putea ocupa cu alte chestiuni.*

Mi-am propus multe, nu știu însă cât voi putea realiza. De la Cămin 42 primesc mereu știri și constat cu satisfacție că înlocuitorii mei, lucrează mereu și duc mai departe ceia ce am început eu. La Ungureni se vor realiza frumoase lucruri, avem mereu nemulțumiri din cauză că nu ne poate ajuta nimeni. Totuși nu pierdem entuziasmul.

Cât despre Paris, ce să vă spun? E frumos și mai ales de admirat prin atmosfera culturală. Dar e zgomot prea mult, adevărat infern. Suflete ca ale noastre nu pot

Scanned with OKEN Scanner

fi închise multă vreme între zidurile acestea negre de fum; eu unul simt dorul de liniște, de verdeața câmpiilor, de orizontul întins și albastru, care se pot găsi în țara noastră și mai cu seamă la Ungureni.

Ungurenii! Tare mi-s dragi.

De la Paști, vremea e urâtă: frig, ploaie și cerul totdeauna înnourat.

Înainte de a termina, am o rugăminte Părinte Furtună și vă rog să mă ajutați, așa cum m-ați ajutat totdeauna. E vorba de banii pe care trebuie să-i mai iau de pe cărțile mele, de la seminariștii din Dorohoi. Mai e un mic rest și care mi-ar prinde foarte bine, aci la Paris, unde viața a așa de scumpă.

Respectoase sărutări de mâini nașei. Sfinției Voastre, salutări.

Eugen D. Neculau
12, Rue des Ecoles, V.

NOTE

1. Citãm câteva din lucrările unui *Curriculum vitae* redactat de Jean Boutière și trimis lui D. Furtună.

2. Scrisoarea lui Jean Boutière către Leca Morariu (23.XI.1927) ca și scrisorile celui dintâi către D. Furtună din 1.II.1928, 28.III.1929, 28.IV.1929, 29.VII.1929, 27.V.1930 ca și cele către Gheorghe Theodorescu-Kirileanu din 24.XI.1927, 30.IV.1928 au fost editate în documentarul nostru *Jean Boutière și exegeții români ai operei lui Ion Creangă* din *Anuar de lingvistică și istorie literară*, tomul XXI (1970), p. 165-177. Primele două ca și scrisoarea lui Leca Morariu către D. Furtună (din 30.XI.1927) - inserată în note - sau cea a prof. Eugen D. Neculau către D. Furtună (din 24.V.1930) fac parte din colecția noastră. Celelalte (către D. Furtună și Gh. T. Kirileanu) fac parte din colecțiile Bibliotecii Academiei Române - București. Scrisoarea către G. Ibrăileanu (7.III.1929) a fost transcrisă de noi (și pregătită pentru tipar) din fondurile Bibliotecii Universității *Mihai Eminescu* - Iași (arh. nr. 54). A apărut pentru prima oară în anexa-corespondență a traducerii cărții lui Jean Boutiere *Viața și opera lui Ion Creangă*, traducere și prefață de Const. Ciopraga, Ed. Junimea, Iași, 1976, p. 232-233. Transcrierea scrisorilor în limba română s-a făcut conform normelor ortografice în vigoarea; s-au conservat cele câteva stângăcii de exprimare (*să motivează* pentru *să motiveze*, *mai rămână* pentru *mai rămâne*) precum și ortografierea unor neologisme românești scrie sub impresia corespondențelor lor din limba franceză (*questie* pentru *chestie*). Transcrierea celorlalte scrisori s-a străduit să reproducă particularitățile textului francez.

3. *În fruntea cercetărilor de documente stă economul D. Furtună* (G. Călinescu, postfață la *Ion Creangă*, Editura pentru literatură. 1964, p.383).

4. Cf. scrisoarea preotului Gh. Enăchescu, colaborator la manualele lui I. Creangă în *Dosarul lui Ion Creangă* în *Șezătoarea*, VII, 1902, p. 130-133.

Scanned with OKEN Scanner

5. Ovidiu Bârlea, *Poveștile lui Creangă*, Editura pentru literatură, București, 1967.

6. Cf. Jean Boutière, *La vie et l'oeuvre de Ion Creangă* (1837-1889), Paris, Librairie universitaire J. Gamber, 1930.

7. *Annales de l'Université de Paris*, 38 année, nr. 1, Janvier-mars 1968 (Allocution prononcée par M. Durry, doyen de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Paris, Sorbonne, la 3 février 1967, p. 67-69).

8. Scrisoare către Leca Morariu.

9. Leca Morariu, *Institutorul Creangă*, 1925.

10. Declinându-și competența, Leca Morariu apelează, se pare chiar a doua zi părintelui D. Furtună:

Dragă Părinte,

C[ernăuți] 30.XI.1927

Ajută-mă, te rog, să-i răspund franțuzui-istuia (Jean Boutiere, prof. la Universitatea din Etretat) care se agață de humulesteanul nostru. Răspunde-mi deci tot ce știi pri[vitor] la cele z[ece] întrebări de D[umnea]lui și restituie-mi și alăturatele scrisori.

Ce mai dregi? ȘI pe când ne dați, D[umnea]ta și D[oam]na, plăcerea unei repauze la Cernăuți ori la Suceava?

Cu drag și s[ărutări] d[e] mână D[oam]nei

Leca Morariu

[P.S.] În nr. 5 din *Făt Frumos* apare artico[lul], II, a[l] D[umneavoastră]: *Creangă și mergerea la teatru [a clericilor]*. Ce ne mai dai?

11. Scrisoarea lui Jean Boutière către D. Furtună din 1.II.1928.

12. Econ. D. Furtună, *Creangă și mergerea la teatru a clericilor*, în *Făt-Frumos*, II, 1927, p. 69-71, 139-142.

13. Econ. D. Furtună, *Creangă inedit* (O. scrisoare a sa din 1862), în *Făt-Frumos*, II, 1927, p. 33-37.

14. Dumitru Furtună, *Cuvinte și mărturii despre Ion Creangă, cu prilejul a 25 de ani de la moartea sa*, București, Alcalay, (1915); proiectat volumul II nu a mai apărut.

15. "Tudor Pamfile", revistă de folclor (limbă, literatură și artă populară), Dorohoi (1923-1928).

16. B.A.R.S.R., Corespondență, nr. 148370. Scrisoare către D. Furtună (între 1923-1929 acesta a fost director al Seminarului teologic-Dorohoi).

17. Susținerea publică a tezei de doctorat va avea loc la *Sorbona*, Paris, 24 mai 1930.

18. B.A.R.S.R., Corespondență, nr. 148371.

Scanned with OKEN Scanner

19. Brémond, Henri: *Histoire littéraire du sentiment religieux en France, depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours*, vol. 1-3, Paris, Bloud, 1929.

20. cf. Jean Boutière, capitolul *Les CONTES de Creangă* (p. 71-145) din *La vie et l'oeuvre de Ion Creangă*, (1837-1889), Paris, Libraire universitaire J. Gambler, 1930.

21. Frédéric Mistral (8.IX.1830-25.III.1914) scriitor francez de limbă provensală, șef al mișcării literare a felibrilor, prieten al lui Vasile Alecsandri. Remarcat ca scriitor, lingvist și lexicograf.

22. B.A.S.R., Corespondență, nr. 148373.

23. Cf. scrisoarea lui Jean Boutière către D. Furtună din Rouen, 28 aprilie 1929, nota nr. 19.

24. Scrisoarea lui I. Creangă din 3 iulie 1862 către unchiul său, preotul Gheorghe, preot din Târgu-Neamț scf. Jean Boutiere, *op. cit.*, p.200, unde apare în facsimul). Scrisoarea a fost reprodusă de Dumitru Furtună *Cuvinte și mărturi despre Ion Creangă*, ediție prefațată și note de Gheorghe Macarie și Manuela Macarie, Ed. Junimea, Iași, 1990, p. 107-109.

25. B.A.S.R., Corespondență, nr. 148374.

26. D. Furtună, Jean Boutiere: *Viața și opera lui Ion Creangă*, în "Lumea",17, 18 și 20 mai 1930.

27. Jean Boutière, *op. cit.*, Prefață, p. X.

28. B.A.R.S.R., Corespondență, nr. 148375.

29. Cf. scrisoarea lui Jean Boutière către D. Furtună din Rouen, 27 mai 1930, nota nr. 27.

30. Jean Boutière anexează acestei scrisori un concis *Curriculum vitae*, dactilografiat și autentificat de semnătura autorului precum și o fotografie (5/3 5 cm) cu dedicația autografă: *A Monsieur l'Économe D. Furtună bien cordialement, Jean Boutière, Dijon, 10 avril 1933.*

31. Proiect nerealizat.

32. Scrisoarea expediată din Rouen, 7.III.1929 către G. Ibrăileanu - Iași, păstrată la Biblioteca Centrală Universitară *M. Eminescu* - Iași (arh. nr.54).

33. J. Boutière se referă la volumele G. Ibrăileanu *Note și impresii* și *Scriitori români și străini* apărute la Iași în 1920, respectiv 1926 în editura *Vieții românești*.

34. B.A.R.S.R., Corespondență, nr. 153333. Scrisoare către G. T. Kirileanu, pe atunci bibliotecar.

35. Informațiile primite de la G. T. Kirileanu au fost utilizate de Jean Boutiere pentru capitolul *La vie* din *op. cit.*, (p.1-48).

36. B.A.R.S.R., Corespondență, nr. 153336.

37. Scrisoarea lui Eugen D, Neculau (1900-1974), ulterior profesor la *Seminarul teologic Veniamin Costachi – Iași*, martor la 24.V.1929 la susținerea la Sorbona a tezei de doctorat a prof J. Boutière.

38. Gestul lui J. Boutière includea omagiul pentru România și Casa Regală a acesteia cărora le datora nu numai subiectul lucrării ci și finanțarea apariției prestigioasei sale monografii.

Scanned with OKEN Scanner

39. Scris cu [t] , fără sedilă.

40. Scris cu [ţ] (cu sedilă). Sublinierile din text aparţin autorului scrisorii.

41. Prof. Neculau se documenta la bliblioteca *Sainte Geneviève.*

42. Autorul scrisorii era din 1928 conducătorul Căminului cultural al com. Ungureni devenită în scurt timp *Universitatea populară din Ungureni* (jud. Botoşani) - experienţă sociologică de succes şi notorietate în perioada interbelică.

Scanned with OKEN Scanner

REPERE ITALIENE ÎN FORMAȚIA ȘI ACTIVITATEA DE ARTIST PLASTIC A LUI GHEORGHE ASACHI

Personalitate polivalentă, ilustrând un enciclopedism specific vremii, dar și structurii sale umane dominată de o caracteristică sete de cunoaștere și un permanent activism, Gh. Asachi va fi omul selectat în consecință de momentul său istoric, moment de multiplă angajare, de regenerare a ființei naționale și recuperare a anilor pierduți ai unei lungi, anterioare perioade de stagnare. Cum era și firesc, omul de cultură indiferent de pregătire, orientare și specializare, era multiplu și masiv solicitat în sferele vieții sociale.

Este motivul pentru care scriitorul, în primele șase-șapte decenii ale secolului trecut, este concomitent militant social, om politic sau coordonator al activităților obștești, pedagog ilustru sau deținător a unei catedre universitare (uneori întemeietor al disciplinei științifice respective în cadrul învățământului național etc.).

În deplin acord cu acest spirit al epocii, Gh. Asachi a fost succesiv (cel mai adesea concomitent) arhitect (particular, dar și oficial, alături de G. Freiwald și Sungurov, al capitalei Moldovei), arhivar, fondator al instituției (între 1813 și 1829), inițiator al învățământului politehnic și profesor pluridisciplinar în cadrul acesteia (1813-1818) și al celui artistic (începând cu 1828, dar mai ales din 1835), plastic sau muzical, al celui general - după 1828 - etc. și în general al învățământului de toate gradele din Moldova, pictor el însuși, poet, prozator, ocazional și dramaturg, traducător, fondator al teatrului în limba română, dar și al primului ziar românesc din fosta capitală a Moldovei ("Albina românească" - 1829), decan al ziariștilor români (ca și Heliade de altfel), litograf și editor, proprietar și organizator al unor manopere personale cu răsfrângeri benefice în cultura epocii sale (fabrica de hârtie din Piatra Neamț, Institutul tipo-litografic al "Albinei" etc.).

Dacă pentru unii contemporani sau succesori mai tineri în ale militantismului social-cultural, dispersarea a fost regretabilă, în detrimentul realizării lor plenare în cadrul unei singure ramuri sau discipline, la Gh. Asachi, proteismul preocupărilor s-a încadrat organic, constituind de altfel rezultatul firesc al configurației sale de cărturar enciclopedic; admițând că ar fi persistat, întreaga lui viață, în cadrul unei singure arte, să zicem în beletristică, într-un singur gen sau specie literară, nu și-ar fi modificat prea mult, calitativ, statutul său valoric. Ca și Heliade, el este un om al începuturilor, prezent în toate, totuși temeinic, oferind baza teoretică și organizatorică în câteva domenii, plenar valorificate de alții, mai târziu. Oricum dacă pentru activi-

Scanned with OKEN Scanner

tatea sa literară anul 1840, an al programului-manifest al "Daciei literare" - revistă a noii generații - va fi un an limită al activității sale de îndrumător, în ambianța artelor plastice din Iași, rolul său de mentor se va prelungi și după desființarea, prin 1843, a *clasului de zugrăvie* al Academiei Mihăilene până spre sfârșitul deceniului șase; este momentul când Gh. Panaiteanu-Bardasare, venit din străinătate de la studii unde Gh. Asachi îl trimise, preia, odată cu înființarea Școlii de Belle Arte în cadrul primei universități a țării, și continuă o orientare care, trasată în câteva linii esențiale încă din 1835 de către ctitorul învățământului artistic plastic din Moldova, se va menține până la sfârșitul secolului.

Dacă Lvovul și mai ales Viena va însemna, dincolo de contactul cu culturile germană și franceză, rusă și polonă, o orientare în filosofie și științele pozitive, strălucit confirmată în prima promoție (1818) de ingineri hotarnici de el însuși formată, Italia în schimb l-a format ca pictor și gravor, dincolo de revelația artei contactate la magnificele ei izvoare, i-a insuflat conștiința acesteia, a rolului ei în viața omenirii. De asemenea, tot aici, în Italia, mai precis la Roma s-a format *cetățeanul* Asachi în contact cu cele mai elevate și mai revoluționare idei ale Europei, la numai două decenii de la revoluția franceză. Le-a îmbrățișat pe toate, în entuziasmul tinereții alături de oameni de excepție, ca stăpâna inimii sale Bianca Milesi - talentată artistă, animată de idealurile revoluționarilor italieni - dar și de artiștii și oamenii de știință din societatea pe care a frecventat-o, mai toți rămași ulterior în exigentele dicționare ale artei și culturii europene. Evident din aceste idei, visuri și idealuri, nu le-a reținut, pe parcurs, pe toate; i-au rămas însă destule pentru a-l propulsa ca militant de prim ordin al școlilor și celorlalte instituții de cultură ale Iașului, între acestea și cele ale învățământului artistic. Trecând la noua orientare în pictură, orientare de sorginte neoclasică, radical opusă ultimelor pâlpâiri ale artei tradițional-bizantine, Asachi va desăvârși intențiile, nefinalizate, ale talentatului Eustație Altini (1772-1815) pe care îl apucase, primul nostru artist de formație vieneză, apărut prea devreme într-un Iași agonic-fanariot.

Din păcate, cei care s-au ocupat de rolul culturii italiene asupra artistului Gh. Asachi, s-au limitat la influențele literare (Claudiu Isopescu, R. Ortiz, Al. Marcu, Al. Ciorănescu) iar cei ce au avut în vedere și activitatea pictorului (Gh. I. Maxim etc.) s-au menținut la nivelul generalităților fără a intra în miezul preocupărilor acestuia, filiațiilor și rolului pe care arta neoclasică italiană și europeană (având în vedere că Roma era un fel de porto-franco al artei și artiștilor din Europa) l-a avut asupra artistului român; este ceea ce am încerca noi să facem.

Cetatea de pe Tibru îi va desăvârși lui Asachi nu numai studiile artistice, formându-l în preajma capodoperelor artei clasice, ci i-a orientat și consolidat o anumită viziune în receptarea frumosului artistic, determinându-i în pictură un anumit stil. Asachi nu venise nepregătit. Educația sa artistică începută în mediul familiei (Leon Asachievici - tatăl era un om călătorit și poliglot) pentru a fi continuată în Lvovul multinațional în care stilurile europene își trăiau alura lor provincială iar mai apoi, la un nivel superior, în Viena barocă. Venit la Roma cu mărturisita dorință de a învăța, a

Scanned with OKEN Scanner

se limpezi și a crea, era destul, chiar multilateral pregătit în științele pozitive ca și în cele filologice; cunoștea, prin intermediul unei documentate cărți-ghid, destul de bine orașul încât devine el însuși ghidul însoțitorilor săi italieni, veniți din alte părți ale țării.

Va intra pe calea Flaminia, pe care ieșiseră cu 17 secole în urmă legiunile lui Traian, pentru a cuceri Dacia; Asachi le va reface itinerariul în sens invers, pentru că tânărul și entuziastul învățăcel, judecând după lumea pe care o frecventează și care îl adoptă, va cuceri, el însuși, prin spiritul său, însăși înalta societate romană a vremii.

Ca și Vaticanul care nu fusese privat de Napoleon decât de o parte din operele sale de artă, Roma era un adevărat muzeu. De la o stradă la alta sau în cuprinsul aceleiași, întâlneai mai toate stilurile. Noul venit admirase și se pătrunsese de spiritul Romei clasice, imperiale, al Panteonului, Colosseumului, al termelor lui Caracalla, forului lui Traian străjuit de celebra lui columnă, dar mai ales cea Renașterii lui Rafael și Bramante, cea barocă a lui Bernini pe care îl întâlnea peste tot și în sfârșit, în toiul noilor sistematizări urbane sau prin palatele și atelierele artiștilor - Roma neoclasică a lui Canova și Thorwaldsen.

Sejurul lui Asachi în Roma (1808-1812) coincide cu o perioadă de mari transformări pentru *cetatea eternă*. Asachi asistă la abolirea puterii temporale a papei, în condițiile preluării ei de către guvernatorul francez al orașului și la noile, radicalele măsuri îndreptate împotriva vestigiilor feudalismului. Ideile de care luase cunoștință în bătrâna capitală a habsburgilor ocupată de francezi, le vedea acum materializate. Aderând parțial sau total, la acestea, Asachi are conștiința imposibilității permanenței vechilor stări de lucruri, implicit intuiția veacului în care a intrat *cel mai estraordinar din câte l-au propășit* - veac care *s-au salutat de explozia revoluției Franței* [1]. Deocamdată toate le vedea prin prisma artei - scop principal, canalizându-i deocamdată toate resursele. Locuiește pe via Condoti aproape de Piața Spaniei - centru artistic al orașului. Roma este o a doua capitală a artei europene alături și uneori în rivalitate cu Parisul lui Napoleon. Este epoca unei efervescențe artistice rememorând în orașul de pe Tibru amintirile de glorie ale Renașterii sau cele, mai vechi, ale antichității clasice. Aici în 1785 J. Louis David expuse *Jurământul Horaților* - tablou de mare răsunet, anticipând victoria neoclasicismului în pictură, curent sub semnul căruia va evolua însuși Asachi.

Clipă astrală, cu adânci rezonanțe în viața sa ulterioară afectivă și spirituală, Asachi întâlnește, în una din zile, pe una din cele mai frumoase și mai distinse fiice ale patriciatului milanez - emigrată la Roma cu scopul mărturisit de a-și desăvârși studiile artistice, depărtându-se în fapt de primejdia la care se expunea la Milano, devenită capitala napoleoniană a Italiei, în calitatea sa de colaboratoare a revoluționarilor italieni. Este momentul în care Asachi își acordă strunele lirei pentru a cânta dragostea sa pentru neasemuita Leuca, deghizat, conform convențiilor literare ale timpului în straiele păstorului Alviro. Îndărătul acestor convenții datorate scenografiei literaturii pastorale, vetuste, întrezărim puritatea și vigoarea unui sentiment ardent, de o impresionantă autenticitate. Influențele lui Petrarca coexistă cu ecourile *Arcadiei* lui Sannazaro și cel al stanțelor lui Poliziano.

Scanned with OKEN Scanner

Tinerețe pasionată dar și tinerețe gravă - Asachi reface într-un interval scurt experiențele și căutările unei epoci artistice de tranziție. Tânărul moldovean intră fără complexe în vârtejul prefacerilor avantajat de aportul și situația noilor forțe sociale aduse în arena istoriei de guvernarea franceză. Nu cunoaște propriu-zis oprelișți și nici complexele pe care i le-ar da situația țărișoarei lui, la periferia marilor mutații sociale și cultural-artistice ale Europei. Fiul primului protopop al Moldovei era văzut dansând écosez în companii strălucite în însuși sacrosantul paraclis al papei, transformat de reprezentanții și succesorii revoluției de la 1789 în confortabilă și luxoasă sală de bal...

Înaintea lui Asachi vizitaseră Italia cu intenții de studii sau din varii pricini învățatul domn Petru Cercel, eruditul cronicar Constantin Cantacuzino, strălucitii sau anonimii reprezentanți ai Școlii Ardelene, învățăcei la Roma la *De Propaganda Fide*. Asachi este primul român care, delimitându-și cu anticipație călătoria și sejurul său italian la cultivarea disponibilităților sale de artist plastic, intră în miezul marilor probleme ale epocii, uzând de oameni și de medii sociale de primă mărime ale artei europene sau ale celor politice. O făcuse, cu mai bine de un secol înainte, doar învățatul D. Cantemir pe alte itinerarii și în spațiul altor culturi...

Mediul pe care îl frecventează este de prim rang. Prin Bianca Milesi sau prin marii artiști al căror elev era și care prin comenzile ce le executau erau familiari celor mai multe cercuri din Roma și Milano, Asachi frecventează seratele palatului principesei de Ruspoli de pe Corso unde se întâlnește nu o dată cu fiii reginei Ortensia, între care viitorul Napoleon al III-lea [2]. Această lume strălucitor-mondenă, Asachi, arborând costumul național al țării sale, o reîntâlnește la balurile ducesei Odescaldi al cărei soț, ducele de Ceri, era el însuși un om de cultură și-i prilejuiește contactul cu marile nume ale artei dar și marile idei ale veacului la care Roma, condusă de un guvernator francez al lui Napoleon, era receptivă. Acestora le urmează vizitele la palatele *Doria*, *Borghese* și altele, la *Catedrala Sf. Petru* și alte biserici mai puțin magnifice, dar toate copleșite de valorile artistice ale veacurilor apuse. În această lume îl cunoaște pe celebrul pictor-decorator al celor mai ilustre locașuri regale și aristocratice Felice Giani, cu concursul căruia va picta celebra *Mama lui Ștefan cel Mare* - compoziție istorică reținută de guvernatorul francez Miollis care îl va trimite sau sfătui să plece într-o Moldovă, parte componentă a unui viitor regat al Daciei sub egidă napoleoniană...

Familiarizându-se cu arta lui Vicenzo Camuccini, *primul pictor neoclasic italian în sensul davidian al cuvântului* [3], lecție valorificată în viitoarele sale compoziții istorice, dar și într-un anume riguros rafaelism al liniei, Asachi este concomitent elev al arhitectului Koeck și al celebrului Andreea Appiani - profesorul Biancăi Milesi.

Talentatul Appiani devenise subit celebru ca autor al portretului (de altfel foarte reușit) lui Napoleon, pictat cu o particulară putere de penetrație psihologică a modelului sau prin acela, ulterior (1808) din palatul regal din Milano, realizat apoteotic în ipostaza lui Jupiter Olimpeianul... Tot aici va picta în fals basorelief în Sala Cariatidelor *Fastele napoleoniene*. De la Appiani, Asachi va învăța modalitățile prin care pictura istorică devine *pictură de istorie contemporană* [4].

Scanned with OKEN Scanner

Celebrul autor al lui *Hercule și Lichas* - sculptorul Canova (al cărui atelier Asachi, în aceeași companie, îl va frecventa), sculptase pe *Napoleon* (1802), pe *Letizia Bonaparte* (1805-1808) sau în ipostaza Afroditei, pe *Paolina Borghese* (1808). Acestea dar mai ales acel *Napoleon* colosal din 1811 îi vor impune tânărului ieșean lecția acelei *măreții liniștite*, teoretizată în celălalt secol de Winckelmann. Tendința lui Asachi de a-și adula pe parcursul vieții sale stăpânii prin intermediul cărora va alege calea cea mai ușoară, deloc revoluționară, a materializării planurilor sale, de altfel nobile, precum și deprinderea (literară) de a scrie ode ar putea avea, în acest context, una din obârșii și explicații dar nu întotdeauna și justificarea, prin raportarea la același mediu ilustru în care se formase, mediu în care specia tipic clasică a odei se cultiva intens, de la autorii capodoperelor la mulțimea gălăgioasă și scandalos-interesată a diletanților...Dar în târgul Iașilor mediul era cu totul altul, iar un tradițional pământean ca Ioniță Sandu Sturza sau vicleanul Mihail Sturza, inteligent, dar nu prea estetic ca personaj fizic, cu toată toga cu care fusese ulterior portretizat - personaje înaintea cărora Asachi li se pleacă și colaborează supus, impun un prea mare și radical *mutatis mutandis*...

Un rol deosebit l-a avut în formarea artistului român, Felice Giani, acel distinct pictor neoclasic, ilustru decorator al palatelor *Doria*, *Quirinale* din Roma, *Zacchia Laderchi* din Faenza; reținând din clasicism doar tematica mitologică și convențiile vestimentare, Felice Giani i s-a impus în primul rând prin acel apel la mit și legendă care îl va stăpâni statornic, două decenii mai târziu și pe Asachi în crearea *tabloanelor* sale cu subiect istoric, dar mai ales prin îndemânarea cu totul personală în punerea în scenă a personajelor și evenimentelor. Artist neoclasic prin formație, meșteșug și subiecte, Felice Giani ascundea un greu reținut tumult preromantic, determinând ulterior luarea aminte a unor artiști europeni de notorietate. Greu de spus în lipsa unor surse documentare certe, dar lesne de urmărit având în vedere eventualele paralelisme din lucrările celor doi artiști, asupra rolului pe care F. Giani l-ar fi avut, ca profesor, în orientarea tânărului său emul. Nu știu dacă i-a frecventat școala acestuia care îndatorase artistic pe mulți pictori contemporani, între care unii ajunși ulterior la celebritate, dar sigur beneficiase direct de soluțiile plastice ale artistului.

Nu puțin importantă ar fi fost cunoașterea operei lui Bartolomeo Pinelli. Opus în mare măsură contemporanilor săi, artiști mai toți ocupați cu ilustrarea grandoarei unei epoci evoluând sub sceptrul lui Napoleon și a curții sale, Pinelli, pictor de o uluitoare prolificitate îl va fi atras și influențat, de vreme ce se pare au colaborat episodic [5], prin sentimentul caducității lucrurilor și oamenilor. *Tutto finisce* - avertiza el însuși în una din lucrările sale. Este de altfel sentimentul pe care îl încearcă și artistul român în *Meditația unui îmbătrânit poet* sau în pasajele operei sale, rememorând rămășițele de izbeliște ale marmorelor antice, pasaje pătrunse de un sentiment preromantic al crepusculului și zădărniciei eforturilor umane dar ca și la Pinelli, Asachi ne întâmpină *o prevenire filosofică de stoic laic.*

Încheind neoclasicismul dar practic contestându-l concomitent în multe privințe, B. Pinelli va prefața opera de artist plastic a lui Asachi în care cultul clasic al

Scanned with OKEN Scanner

formei și convențiile esteticii clasice vor coexista cu apelul la realitatea și gustul - specific romantic - pentru mit și legendă din litografiile sale din dec. 3-4 sau beletristica sa ulterioară de inspirație istorică (*Dragoș, Alexandru cel Bun, Petru Rareș* etc.).

Tot la Roma, în atelierul gravorului Luigi Valadière, Asachi va învăța arta gravurii, tehnica litografiei și modul în care poate fi organizat și condus un institut de arte grafice, ca unul care va excela și în acest domeniu cu prilejul editării ulterioare a cunoscutelor sale *tabloane* istorice sau al numeroaselor ilustrații din revista sa "Icoana lumei" și paginile altor periodice ale sale. De altfel și primul său ziar "Albina românească", din 1829, va reedita numele și preocupările omologului său "L'apé romana".

Având în vedere sugestia generalului Miollis, dar mai ales hotărârea Biancăi Milesi de a-și urma destinul, departe de înfocatul ei Alviro Corintio Dacico, Asachi vine în țară hotărât să lupte pentru redeșteptarea națională a neamului său. A contribuit evident la această hotărâre nu puțin neînduplecata sa muză, ea însăși combatantă pentru libertatea și independența Italiei. Sosit în Iașul agoniei ultimilor ani ai epocii fanariote, deziluziile se țin lanț. În locul splendorilor artei din orașele italiene - câteva monumente istorice denaturate în timp de nedibace restaurări sau lăsate în cumplită paragină; mai multe case boierești înconjurate de grădini și ziduri stăteau alături de mizere bordeie, luxul ostentativ coexistând anacronic și oriental cu sărăcia cruntă. Învățământul în limba națională este redus la Seminarul de la Socola, nici un muzeu, nici o bibliotecă de circuit public, nici un monument de marmoră în îndrăgitul, noul stil...

Pentru a fi în fașe, instituțiile de cultură urmau să fie și ele inițiate. Cel ce visa la sistematizarea malului Tibrului spre castelul Sant' Angelo sau a urmărit pasionat reamenajarea pieței *del Popolo* la Roma rătăcea printr-un Copou glodos în care-l stropea noroiul stârnit de trăsurile boierești ce-și făceau rondul. O protipendadă greacă sau de origine autohtonă, dar, practic înstrăinată, putrezea în lene și mătăsuri orientale. În locul fascinantelor confrerii intelectuale, răutatea pizmătărețului Gobdelas - directorul *Academiei* grecești sau mâna puhavă a vreunui *baș boier*, întinsă tânărului zvelt, elegant îmbrăcat în costum european, pentru ca acesta, plecat, să i-o sărute...

Va debuta ca întemeietor al școlilor naționale, singurul domeniu ce i se îngăduia lui, feciorul preotului Lazăr Asachi, într-o lume în care toate posturile erau ocupate de cei ce aparțineau clasei boierești. Muncii de restaurator dar și ctitor al învățământului în limba națională se înscriu și eforturile sale de organizare a celui artistic. Dacă la Seminarul de la Socola nu poate introduce un curs de pictură, mai târziu în chiliile de la *Trei Ierarhi* adaugă cursurilor de inginerie hotarnică, începute la 1813, un curs de desen tehnic [6]. În 1830, la "Gimnazia vasiliană" introduce un curs de desen artistic, iar peste un an și un altul de muzică vocală. Peste trei ani li se va adăuga acestora un curs de *Învățătura desenului figurilor și zugrăviturii istorice* la care preda Johann Miller *artist de Viena* cum anunța "Albina românească" în nr. 72, 85 din 1834. Tot aici va preda și Josef Alder ora de desen de *peisagiuri și de flori* [7].

Scanned with OKEN Scanner

La pensionul de la Miroslava, în care învățau între alții M. Kogălniceanu și V. Alecsandri. Asachi impune *începuturile zugrăviei*, având ca profesor pe pictorul Hönig.

Dar adevăratul *Clas de zugrăvie* va fi înființat în 1835, în cadrul Academiei Mihăilene, frecventat de elevii acestuia, dar și ai celorlalte secții ale nou-înființatei instituții de învățământ. Este prima oară când Asachi își vede împlinit, fie și parțial, visul - înființând dacă nu o academie asemeni celei de la Roma unde învățase, cel puțin o secție ce o reedita fie și miniatural. Deși în privința organizării acesteia primise și unele sugestii cu ocazia vizitei din 1832 la Petesburg la *Academia frumoaselor măiestrii* de pe Nevski Prospekt sigur că, în linii mari, tipologia și finalitatea cursurilor, precum și metodologia cursului de pictură au avut, fie și parțial, un model italian; el va prefigura viitoarea secție de belle-arte înființată în 1860 de către cel mai sârguincios elev al său Gheorghe Panaiteanu-Baldasare - trimis la studii la Munchen. Johann Miler preda *zugrăvirea figurilor* - strămoșul, am zice, al cursului de *desen după natură* înființat în 1860. Caligrafia o preda J. Adler, Luzzato - cursul de anatomie artistică, iar cel de arhitectură - Gustaw Freiwald. Pe parcurs își vor aduce contribuția și alții între care amintim pe vienezul Hönig, pe Karl Friederich Hoffman, polonezul Ludovic Stawski și italianul Giovanni Schiavoni - cel mai talentat dintre ei.

*

Prin Asachi asistăm la încetățenirea și consolidarea formulelor neoclasice, cu firească lor evoluție spre academismul deceniilor ulterioare ale picturii românești. Ca stil și ambianță neoclasicismul preexistase în ambianța Iașilor; în această privință arhitectura o luase înaintea picturii. Copil fiind, Asachi a putut admira palatul în care își avusese sediul episodic curtea domnească sau reședința lui Potemkin în 1790 (ulterior primul sediu al Universității), palatul *de pe ziduri* din incinta *mănăstirii Frumoasa*, casa *Canta*, bisericile *Banu* și *Sf. Haralambie* sau, *cea rotundă* de la Letcani, cărora li se vor adăuga, în capitala Moldovei, dar și în împrejurimi, atâtea altele asemănătoare. De altfel, atât în construcțiile religioase (puține), cât și în cele civile (numeroase) neoclasicismul pătrunde prin variate căi (războaiele ruso-turce; stabilirea temporară sau de durată de meșteri și arhitecți străini din Iași: Brandel, G. Freiwald, Kubelca, *her Leopold*, Sungurov, etc.; călătoriile românilor în țările apusene etc., dar și prin fenomenul unei lente clasicizări a barocului) [8]. De altfel, neoclasicismul românesc, dacă-l sincronizăm fenomenului european, nu apare la noi ca o reacție radicală față de grațiile obosite și demodate ale barocului occidental, ci coexistă eclectic cu ornamentica acestui curent. Evident, fenomenul era vizibil, mai pronunțat, în literatură. Lecturile literare ale lui Asachi ca și influențele depistabile în scrisul său manifestă un eclectism vizibil (de altfel comun în epocă); vechii clasici greco-romani alternau în preferințele literare ale lui Asachi cu clasicii și romanticii francezi etc. Într-o formă moderată, fenomenul îl întâlnim și în plastica sa.

Scanned with OKEN Scanner

Constituirea gustului pentru arta clasică s-a realizat la Gh. Asachi treptat, timp în care Lembergul dar mai ales Viena marchează o etapă depistabilă în unele desene ale autorului - din păcate puține. Italia pe care o vedea într-o neuitată călătorie [9], dar mai ales sejurul de patru ani la Roma îi vor desăvârși gustul estetic, clarifica viziunea aupra operei de artă și scopului ei, îi vor întări opțiunea pentru un anumit stil și preciza abilitățile tehnice ale *meșteșugului*.

Edificiile grandioase ale Vienei, Romei, Petesburgului realizate de Bramante, Quarenghi, Cagnola sau Valadier, splendorile statuare ale lui Canova, Thorwaldsen, frescele și celelalte magnifice decorații ale apartamentelor papale și ale celorlalte palate, semnate de nume omologate ulterior de istoria artei, colecțiile muzeelor, compozițiile mitologice sau istorice ale lui D. Camuccini și A. Appiani, operele ilustre ale maeștrilor Renașterii sau cele mai vechi, ale antichității clasice - toate îl aduc pe Asachi la convingerea că se află nu atât în fața *marelui stil* la care se refereau curtenii regilor sec. XVII-XVIII, ci în aceea a stilului *bun*. Stilul *bun* [10], cum îl denumea Asachi modern în raport cu cel al *mezevului* - Evul Mediu - pe care îl respingea global și nejustificat cu tot respectul pentru vestigiile istoriei sale naționale, era cel renascentist și neoclasic - stil ce poposi, pe la sfârșitul sec. XVIII și pe pământul Moldovei, prin penelul lui Lampi, dar mai ales prin acela al lui Eustație Altini. Intenția acestuia din urmă de reformare a picturii religioase și laice se va continua și extinde cu alte posibilități, șanse și perspective de către Gh. Asachi.

Neoclasicismul, asimilat intens de Asachi la *Academia San Luca*, dar și în atelierele particulare ale artiștilor amintiți (Appiani, Köeck, Canova, Felice Giani) dar și în ambianța altor medii artistice, devine la tânărul moldovean dacă nu, la modul radical, *revoluție politică și morală* [11], sigur o reacție hotărât antifeudală și *oratorie cetățenească*.

În cadrul formulei neoclasice, Gh. Asachi circumscrie noțiunea de operă de artă, punând în discuție valențele, structura și limbajul acesteia. Vocabularul, incluzând terminologia artistică de specialitate a tuturor artelor, este bogat și diversificat, adecvând judicios neologismul cu mai bune intuiții lingvistive decât prințul și economistul N. Șuțu, în proiectul său de dicționar al artelor (în manuscris) astfel încât mai bine de jumătate de termeni și-au consacrat forma și sensul... Oricum, opera de artă este o condiție sine qua non a civilizației; artistul va face pictură convins de generoasa și umanista ei finalitate: *civilizația a început a se întemeia la o nație atunci când pre lângă științe au înflorit și artele frumoase, fiindcă precum științele pozitive luminează mintea, deasemenea artele îmblânzesc și nobilează inima, lămuresc gustul bun și înseninează viața omului* [12].

Analizând structura și specificul operei de artă, Gh. Asachi desprinde legea armoniei - calitate esențială și definitorie a acesteia. Armonia operei de artă el o vede, exemplificând monumetul arhitectonic al *Sf. Petru* din Roma, în deplină comfluență a părților: *Intrând din minune în minune, călătoriul vede pretutindene analoghia cea dreaptă a tuturor părților și deplina armonie* [13]. Este ceea ce cere Asachi operei de artă și ceea ce acesta încearcă să realizeze în pictura sa. Desenele lui Asachi au o linie

Scanned with OKEN Scanner

îngrijită, fără a fi însă uscată, nu lipsită uneori de subtile valorații; fermitatea ductului linear coexistă cu o moliciune a lui, artistul fiind preocupat statornic de aducerea la același numitor a tuturor mijloacelor de expresie. Pe aceași linie putem vorbi de primatul liniei asupra culorii, în spiritul aceleiași orientări statornicite în Academia San Luca.

Antifeudal, neoclasicismul lui Asachi nu are vehemența antibarocă pe care acesta a implicat-o în alte țări și nici virulența de opoziție față de alte forme și curente artistice. De altfel, însuși romantismul literar românesc, în faza lui incipientă, coexistă fără discrepanță, cu elemente clasice și cu ideile iluministe ale secolului anterior.

Două edificii (între altele, mai multe, care nu se mai cunosc astăzi) concepute de Gh. Asachi în Iași sunt semnificative pentru această stare de fapt. Dacă casa personală a lui Asachi dinspre Sărărie (astăzi sediul Institutului de filologie română *Al. Philippide*) care a adăpostit pe vremuri redacția și tipografia Institutului *Albinei*, impune o tratare oarecum sobră dar nu monotonă a fațadei și o adeziune, prin împărțirea multifuncțională a interiorului, la un anumit tip de casă orășenească din Iași, casa Elenei Sturza Păstrăveanu este semnificativă pentru barocul eclectic dar și neoclasicismului autorului. Acest edificiu (nejustificat dispărut acum trei decenii) impunea la etajul impozant, ridicat deasupra unui parter mai scund *de serviciu*, o adevărată ritmică a succesiunii ferestrelor dezvoltând frumoase arcaturi în plin centru. Eventuala solemnitate greoaie a fațadei va fi exclusă practic prin ornamentația eclectică (pilaștrii încadrând ferestrele, baluștri eleganți ai terasei de sus, șirurile decorative de sub cornișă, aparițiile figurale ale statuetelor de pe coronamentul acoperișului etc.) - fără ca prin aceasta să dea impresia de hibrid și coplesire ornamentală.

Poate nicăieri Gh. Asachi nu a fost pătruns mai puternic de ideea neoclasicismului davidian, a datoriei operei de artă de a exprima virtuțile strămunilor - forțe mobilizatoare ale prezentului, ca în *tabloanele* sale istorice. Artistul trăiește în plin istorism romantic și, fapt deloc neglijabil, precedând eforturile lui M. Kogălniceanu și ai altor reprezentanți ai generației mai tinere, cu două decenii mai înainte decât el, își dă seama de rolul istoriei ca aliat ideologic în lupta pentru reformele și năzuințele prezentului. Departe de a fi evazioniste, litografiile cu subiect istoric, concepute și realizate sub directa lui îndrumare, sunt în slujba militantismului civic contemporan pictorului. Într-o epocă ca aceea a lui Asachi în care se prefigura tot mai pregnant idealul independenței naționale și al unirii, figurile istoriei naționale devin tot atâția aliați ideologici ai prezentului. O spune însuși Asachi: *țărâna lor de mult s-a spulberat. .:. dar acești morți viază încă între noi, ii sînt prezenți în cugetul nostru* [14].

Evident eroul-simbol va fi cel dintotdeauna al moldovenilor - în vremile lor vitrege, de restriște ca și în acelea de avânt și impresionantă resurecție națională - Ștefan cel Mare. Ideea propagandistică a litografierii portretului lui Ștefan cel Mare [15], materializată în 1823, era clară, ca și aceea a popularizării chipului lui Vasile Lupu, vechiul patron al școlilor naționale, pe parcursul procesului în care Gh, Asachi revendica cu fermitate legământul domnitorului din mâna reprezentantului celora ce îl uzurpase - egumenul grec al *Trei Ierarhilor*.

Scanned with OKEN Scanner

Dincolo de erorile fanteziste, explicabile prin carențele de documentare, chipul făcuse epocă, acceptat fiind de exigentul Mihail Kogălniceanu în al său *Album istoric și literar* din 1854, servind drept model parțial și lui E. Frémiet pentru statuia domnitorului din fața actualului Palat al Culturii. Litografia *Mama lui Ștefan cel Mare împiedică pe fiul său de intra în cetatea Neamțu la 1484* a fost realizată în 1833 cu concursul gravorului J. Miller pornind de la lucrarea cu același nume realizată de Asachi în Italia, în colaborare cu Felice Giani; dincolo de unele stângăcii ale compoziției, de unele anacronisme ale vestimentației (plăieșii lui Ștefan sunt îmbrăcați în costume vag dacice, iar compoziția propriu-zisă cunoaște o desfășurare epică similară celei de pe unele din metopele Columnei lui Traian), lucrarea impresionează prin dramatismul situației și un anume retorism al istoriei.

File ale unei epoci nescrise despre Ștefan cel Mare, celelalte litografii ce i-au succedat au avut același mare succes de public. Ieftinătatea lor, difuzarea lor prin școli și instituții au avut fericite consecințe în educarea patriotică și estetică a marelui public; în epoca lui Asachi, dar și mai târziu, erau singurele opere de artă, de gust, întâlnite prin locuințele clasei de mijloc; menționarea lor, în acest sens, de către M. Eminescu în *Aur, mărire și amor* este semnificativă.

Și în acest caz lecția neoclasicismului italian nu poate fi trecută cu vederea. V. Camuccini ca și A. Appiani trecuseră de la subiectele alegorice și mitologice la pictura cu subiect istoric mai mult, ultimul dovedise că istoria ca subiect de inspirație poate fi și cea contemporană. În anul în care Asachi pleca din Italia, Camuccini, directorul Academiei din Roma în care Asachi studiase, termina de pictat *Intrarea lui Malatesta Baglioni în Perugia*. Dincolo de imboldul de a se inspira din istoria națională (prima compoziție cu subiect istoric a lui Asachi fusese realizată la Roma), artiștii italieni îl familiarizează în cadrul compoziției istorice cu noțiunea de fidelitate documentară. Asachi descoperise în biblioteca Vaticanului *Istoria Imperiului Otoman* a lui D. Cantemir, care îi devine principalul izvor alături de alte surse documentare, de astă dată străine (Phrantzes, Niketas Akominatos, Cromer, etc.). Plăcerea narațiunii nu este străină de aceeași pasiune, evidentă la Felice Giani cu care colaborase stăruind amândoi asupra subiectului primei sale compoziții istorice, iar abilitatea integrării povestirii în peisaj pornește de la aceiași neoclasici italieni.

Având în vedere că doar unii din *primitivii picturii moderne românești* din dec. 3-5 concep peisajul cel mult convențional, ca fundal pentru personaj, lui Asachi îi revine, în mare măsură, meritul de a fi debutat cu acest *gen* în pictura românească. Pasionat călător în țară și în străinătate (de la el rămânând, în afara unor numeroase scurte referințe, două jurnale de călătorie în Rusia și Italia), Asachi a simțit nevoia permanentizării celor văzute și scrise și prin intermediul imaginii plastice. Litografiile sale cu subiect istoric includ constant peisajul ca fundal. Este cazul peisajului forestier din 1834 integrat momentului istoric oglindind *Lupta moldovenilor cu cavalerii crucieri* sau celălalt din *Zâna Dochia și Traian* (1840). Ultimul, surprinzând grandoarea Ceahlăului, este reprezentativ în egală măsură pentru succesele, dar și stângăciile autorului. Peisajul-fundal măreților fapte din istoria neamului

Scanned with OKEN Scanner

cultiva, ca și imaginea evenimentului istoric, sentimentul mândriei față de pământul țării. Asachi punea bazele peisajului epic, cu rezonanță istorică, preluat ulterior de Th. Aman etc.

Acordând nu o dată o atenție deosebită peisajului nemțean, spațiu al mitologiei strămunilor în viziunea autorului nuvelelor istorice, alcătuitor al primului ghid turistic din literatura noastră (*Itinerarul muntelui Pionul* - 1840) Asachi pornește de la tradiția peisajului - pretext, pentru a se consacra peisajului în sine. Împreună cu talentatul G. Schiavoni vor semna adevăratul debut al speciei în pictura românească (1840).

O privire mai atentă asupra carnetelor sale de schițe din Italia ne trimite în cazul primelor peisaje, spre Italia - și în această privință spațiu al unei adevărate ucenicii în ale speciei. Disparate cronologic, ele permit depistarea unei evoluții în timp. Alături sau concomitent cu portretele lui Rafael sau Fornarinei, ale lui Tasso sau Ariosto, autorul schițează spații dominate de monumente sau îndatorate numai naturii. Unele sunt convențional-neoclasice, elementele peisajului constituind cadrul natural în compoziția cu scene și personaje alegoric-mitologice (*Templul iubirii, Jupiter și Juno* etc.). Altele se resimt de convențiile peisajului arcadic (*Mirtil și Hloe*). Mai spontane și mai puțin *lucrate* sunt cele realizate direct pe teren, cu ocazia călătoriilor în Italia, Ardeal sau Moldova (*Lacul Albano etc.*) [16]. Și în acest caz Gh. Asachi, beneficiind de posibilități autentice, de acuitatea observației, dar și de o ambianță artistică propice, se relevă aici, din Italia uceniciei sale pe care și-o va rememora toată viața cu respect și dragoste (*La Italia*), ca matcă a spiritului și, în artă, adevărata țară a făgăduinței.

Este prinosul de recunoștință pe care l-a adus pe parcurs, dar și în anul maturității sale sau senectuții, când recunoscându-se depășit (*Meditația unui îmbătrânit poet*) își găsea în posteritate scuze, dar mai ales meritul înscris epitafului de pe mormânt - *El au iubit floarea din câmpul Italiei* [17] - o floare a artei și a cugetării, sădită pentru veșnicie într-un pământ viguros - cel al spiritualității neamului său.

("Moldova", V, 1994, nr. 17-18-19, p. 36-43)

NOTE

1. Gh. Asachi - *Opere*, ediție critică și prefață de N. A. Ursu, Ed. Minerva, București, 1981, vol. II, p. 421.

2. Gh. I. Maxim - *Petrecerea artistului Gheorghe Asachi în Roma ottocentească*, Tiparul institutului de arte grafica, Sfânta Mănăstire Neamțu, 1947, p.11.

3. Corrado Maltese - *Istoria artei italiene*, Ed. Meridiane, București, 1976, p. 80.

4. Idem, p. 84.

5. Cf. afirmația lui Constantin Stahi în autobiografia sa după care B. Pinelli ar fi făcut o copie după compoziția istorică *Mumа lui Ștefan cel Mare*, realizată de Gh. Asachi și Felice Giani (H. Blazian: *Gh. Asachi*, ESPLA, 1956, p. 81.

Scanned with OKEN Scanner

6. N. Enescu - *Gh. Asachi, organizatorul școlilor naționale din Moldova*, Editura Didactică și Pedagodică, București, 1962.

7. Eugen Pohonțu - *Începuturile vieții artistice în Moldova*, Ed. Meridiane, București, 1967, p. 12.

8. Mihai Ispir - *Clasicismul în arta românească*, Ed. Meridiane, București, 1984.

9. Gh. Asachi - *Fragment din memoriile călătoriei unui român din 1808*, în *Opere*, ed. cit., vol.II, p. 435-442.

10. Idem, p. 348.

11. Corrado Maltese - *Op. cit.*, p. 16.

12. Gh. Asachi - *Artele frumoase* în *Opere*, ed. cit., vol. II, p. 671-672.

13. Idem, p. 386.

14. Idem, p. 777.

15. Este vorba de gravura imprimată de Asachi la Viena *Ștefan cel Mare, domn și irou al Moldovei*, gravură de mare succes în epocă, până la descoperirea chipului - cu mai multe șanse de autenticitate - domnitorului din *Evangheliarul de la Humor*.

16. Cf. *Album de Giorgio Asaky Moldavo*, Roma, 1809 (în prezent la Biblioteca Academiei Române, cota I-25).

17. *Meditația unui bătrân poet* în *Opere*, ed. cit., vol. II, p. 547.

Scanned with OKEN Scanner

INTERFERENȚE SPIRITUALE ROMÂNO-ELENE ÎN MOLDOVA - SEC. XVII-XIX

Mărunt în raport cu altele, în sec. XIV-XV, orașul Iași câștigă în importanță în secolul următor, pentru ca din 1564 când devine capitala Moldovei, viața acestuia se va identifica cu cele mai importante momente ale istoriei acestei țări românești, trăindu-și pe parcursul unei bogate istorii dar și dureroasele lui prăbușiri. Orașul pe care Ștefan cel Mare îl va socoti vrednic de una din cele mai frumoase ctitorii ale sale - biserica *Sf. Nicolae*, marcând astfel primul stil al arhitecturii noastre, va eșalona reperele principalelor epoci și stiluri ale artei noastre.

Din secolul al XVII-lea orașul în care mitropolitul - marele cărturar Varlaam își edita, la 1643, în tipografia Trei Ierarhi a sa *Carte românească de învățătură* adresată semnificativ către *toată seminția românească*, devine o adevărată vatră a culturii românești, succedând altor centre, dar în paralel se va construi ca un perimetru ospitalier al culturii grecești între sec. al XVII-lea și primele două decade ale sec. al XIX-lea. Vădită începând cu epoca lui Vasile Lupu, penetrația greacă cunoaște, în continuare, un ritm crescendo culminând cu finele epocii fanariote. Cauzele acestei penetrații au fost multiple - cea mai importantă rezidând în opresiunile de tot felul ale Imperiului Otoman - omiprezent și atotputernic în Grecia ca și în întreg perimetrul bazinului mediteranian.

De altfel, influența spirituală greacă s-a grefat peste străvechile legături între strămoșii poporului nostru și grecii coloniilor lor constituite la Marea Neagră, în Scythia Minor (Dobrogea) încă din sec. VII-VI î.Hr. Aceată influență se continuă până la marile incursiuni avare și slave (602) pentru a fi reluate în sec. XI-XIII și apoi continuate în virtutea apartenenței la aceeași confesiune ortodoxă.

Elenismul va lua, treptat, locul slavonismului; ca limbă a culturii, limba greacă cu recunoscutele ei bogate posibilități, capătă în principatele românești medievale - rolul pe care în statele occidentului îl va avea limba latină. Limbă a tranzacțiilor comerciale în țările întregului bazin mediteranian, greaca este la noi încă din sec. al XVII-lea când profesorii greci își asigură majoritatea în *Colegiul* lui Vasile Lupu, o limbă a școlii și științelor dar nu și a cancelariei domnești care va înlocui slavona cu româna scrisă cu alfabet cirilic. Spre sfârșitul sec. XVII-lea limba greacă devine, în țările române, *fereastra prin care cultura românească începea să întrevadă literatura universală* [1]. Limbă de mare circulație a grecilor din întinsa lor diasporă dar și în mijlocul altor neamuri - ortodoxe - din provinciile foste cândva ale imperiului

Scanned with OKEN Scanner

bizantin, greaca va deveni astfel un factor de coeziune spirituală până în momentul când se vor impune, în toate instituțiile de cultură și învățământ - limbile naționale.

Pe întreg parcursul evului mediu domnitorii principatelor române fac mari donații Athos-ului dar și întregului Orient creștin. Vasile Lupu și Constantin Brâncoveanu cheltuiesc în această privință enorm luând locul bazileilor de altădată ai Bizanțului, ca sprijinitori ai ortodoxiei. Ca și aceștia și cu același scop al întăririi și apărării credinței ortodoxe - Vasile Lupu convoacă la Iași, la 1642, lucrările Sfântului Sinod, consacrate și în acea *Ta grammata* (a patriarhului Parthenie) tipărită în 1642 la tipografia Trei Ierarhilor. *Tu ești fala și ajutorul neamului nostru, tu ești lumina (...) ești ca și împăratul nostru*, recunoștea în una din lucrările sale Atanasie Patelaros, adresându-i-se lui Vasile Lupu [2].

În aceste condiții, influența greacă crește continuu argumentată fiind pe parcursul epocii fanariote. Nimeni nu contestă în cadrul unei istorii, rareori fără pete, neajunsurile și silniciile epocii fanoriote în principatele române. Dar, nu se poate trece cu vederea rolul pe care secolul XVIII-lea al fanarioților l-a avut în cultura românească. Nu se poate face abstracție de rolul benefic al unor fanarioți în dezvoltarea învățământului, grija - paradoxală la prima vedere - pe care unii dintre ei au avut pentru consolidarea școlii românești și întărirea rolului limbii române în biserică. Nu numai luminatul ierarh Iacov Stamate îndeamnă pe copiii reprezentanților claselor de jos să frecventeze școala dar și Nichifor (Nikiforos), mitropolit grec al Moldovei care instituie - primul - obligativitatea învățământului elementar la 6 iulie 1749 dând în acest sens instrucțiuni precise preoților bisericilor *Sf. Nicolae* și *Sf. Vineri* - școli în care se preda în limba română [3].

Nu se poate uita intenția luminatului domn Constantin Mavrocordat făcută publică în biserica *Trei Ierarhilor* de a se desființa iobăgia (5.VIII.1746) și aceasta într-o vreme când Europa nu abolise privilegiile și nici grelele servituți feudale, după cum va rămâne nemuritor chipul lui Grigore al III-lea Ghica, *fanariotul cu inimă de român* - cum i s-a spus în istoria noastră - voievodul-martir care a plătit la 1777 cu capul împotrivirea sa fermă la răpirea Bucovinei. În acest context, numărul mare al românilor care sprijină, la început, *Eteria* nu surprinde. O vor sprijini - unii dintre ei oferind mari sume de bani - mitropolitul Veniamin Costache și Gherasim - episcopul de Roman, Iordache Rosetti-Roznovanu, Gheorghe Cantacuzino și mulți alții. Sfințirea drapelelor Eteriei în curtea *Trei Ierarhilor* la 27 februarie 1821 de către mitropolitul Veniamin Costache în entuziasmul unanim al celor prezenți (greci și români) înscrie o pagină însemnată în relațiile dintre cele două popoare - greșelile ulterioare ale conducătorilor Eteriei nu anulează valoarea simbolică a evenimentului acestei zile.

I-a fost dat acestei mânăstiri ctitorită la 1639 de un domn ambițioas, iubitor de fast dar și de cultură, îndrăgostit statornic de formele ideale ale frumosului, să patroneze nu numai activitatea *Colegiului* lui Vasile Lupu sau cea a *Academiei domnești* de limbă greacă, pe unde au trecut floarea cărturărimii orientului ortodox dar și întreaga rețea de școli a renașterii învățământului românesc, parte din ele funcționând aici până la 1890. Au trecut pe aici în secolul al XVIII-lea Teodor din

Scanned with OKEN Scanner

Trapezunt și N. Kerameos, Meletie Sirigul (Sirygos), învățații patriarhi ai Ierusalimului Dosithei și Hrisant Nothara, dar și mitropoliții Varlaam și Dosoftei - ierarhi și ctitori de limbă românească. Le-a urmat în secolul al XVIII-lea o întreagă pleiadă de cărturari: Iosif Mesiodax, Nichifor Theotokis, Nicolae Cercel (Zerzulis), succedați de un Ștefan Dungas sau D. Gobdelas. Acestora le ia locul, începând din 1813, Gh. Asachi, urmat - după 1828, an de referință al renașterii învățământului în limba română - de Gh. Săulescu și Anton Velini, Gh. Cobălescu, G. Musicescu, Titu Maiorescu (profesor și director al școlii de învățători), Ion Creangă (elev al acestuia și concomitent învățător al școlii de aplicație din perimetrul mânăstirii). Pe aici va fi trecut ca revizor școlar și marele Mihai Eminescu...

Perimetrul Trei Ierarhilor a fost sfințit nu numai de rugile a generații de monahi ci și de străduințile acestor *dascăli* ai generațiilor succesive de elevi. Interferența, în același perimetru, a cărturarilor români cu reprezentanții culturii elene devine - în perspectiva istoriei - simbolică și semnificativă...

Într-adevăr, cele mai importante repere ale culturi și învățământului în limba greacă au fost desemnate la Iași de *Academia domnească* amenajată în clădirea construită special în 1766 în fața Mitropoliei, pe locul căreia s-a înălțat în 1839 actuala biserică-catedrală. Este o instituție la realizarea căreia și-au dat concursul, între alții, Nicolae Mavrocordat și patriarhul Ierusalimului - Hrisant Notara. Sub semnul doctrinei neoaristotelice a lui T. Coridaleu (Corydaleos) studenții - români și greci - vor participa la cursurile de filosofie și pentru prima oară în Iași, la cele de științe pozitive (fizica ș.a.). Din 1766 această școală se bucură de o serie de reforme care o transformă într-o adevărată instituție de învățământ superior. Va fi profilată, în consecință în spirit iluminist în *Academia învățăturilor și epistimurilor*.

Preocupările pentru un învățământ superior bine organizat alternează cu altele vizând știința de carte a acelora de jos. Dacă Iașul devine în sec. al XVIII-lea și o citadelă a învățământului în limba greacă (cu ramificații în școlile grecești din Galați, Focșani și Botoșani), se înființează, tot atunci, prin hrisovul lui Grigore al III-lea Ghica din octombrie 1766 nu mai puțin de 26 de școli în limba română [4]. Aproape exclusiv în limba greacă se preda la *Academia domnească* - lucru firesc dacă ne gândim că în occident locul limbii grecești îl deținea, în învățământul superior, limba latină. S-ar exagera dacă acest învățământ ar fi considerat de clasa, evident, în mare măsură, era apanajul celor avuți, cu un anumit nivel de cunoștințe însușit acasă, dar și Gh. Asachi cu toată râvna lui, de a preda numai în limba română în cadrul cursului său în limba țării, se înțelege, uneori, în cadrul primului an de curs 1813-1814 al elevilor săi, viitori ingineri hotarnici (în majoritate români dar și greci), în limba franceză (până și-a tradus manualele în limba română). Totuși păturile de jos nu erau excluse acestui învățământ. Un sistem de burse (funcționând, e adevărat, cu discontinuități) reglementează această situație în favoarea elevilor săraci și merituoși. Prin hrisovul din 24 mai 1803 Alexandru Vodă Moruzi, domnitorul Moldovei, se mărește la 40 numărul elevilor bursieri. Notabilă este dublarea de către acest domnitor, în unele orașe (Galați, Focșani, Bârlad) a școlilor grecești cu școli în limba română [5].

Scanned with OKEN Scanner

Profesorii Academiei din Iași proveneau din Grecia sau din întreaga diasporă greacă. Ei erau flancați, spre sfârșitul sec. al XIX-lea de unii profesori români al căror număr va deveni preponderent în perimetrul școlilor dintre *Mitropolie* și *Trei Ierarhi*, după 1800. Dintre profesori s-a remarcat, cu deosebire, Nikifor Thetokis - autorul lucrării *Elementelor de fizică* (apărută la Leipzig în 1765), considerată de specialiști primul tratat de fizică modernă newtoniană - manual după care se preda la *Academia* din Iași.

Majoritatea profesorilor și-au asociat studiilor lor în mediul grec (la Constantinopole sau în alte părți) o solidă formație dobândită în Franța, Italia, Germania. Astfel Iosip Mesiodax, mult apreciat de Rigas Velestinlis care l-a cunoscut la Viena în 1780 a avut loc o astfel de solidă pregătire. Învățăturile sale sintetizate în tratatul său de pedagogie în care se face interpretul lui Y. Locke și Francois de Salignac Fénelon au stat la baza procesului didactic nu numai în *Academia* din Iași dar au fost urmate și continuate în mediul școlilor grecești din Smirna, Larissa etc. Aromânul Nicolae Cercel (Zerzulis), fost elev al școlilor din Ianina, student, ulterior, în Italia și alte țări ale Europei, predă filozofia după cele mai apreciate metode și tratate din Occident. Putem spune despre acest profesor și despre alții de la Academia din Iași că a avut ambiția pe care a avut-o Constantin Vardalahos, profesor la Academia din București, aceea de a face ca *tinerii Daciei să devină fii ai luminii* [6].

Format la Academia din București, apoi la Paris unde a fost studentul celebrului André Lalande, pătruns de spiritul operelor lui Etienne Bannot de Condillac, Immanuel Kant, Voltaire și Jean-Jacques Rousseau, Daniil Philippidis a predat la Iași în învățământul particular (a fost profesorul copiilor lui Alexandru Moruzi) dar și de stat, la *Academia domnească*. Solicitat multilateral, s-a ilustrat ca filozof și fizician, matematician și geograf; a fost apreciat ca filolog și istoric. Ștefan Dungas, fost student al lui Friederich Wilhelm Joseph von Schelling la Jena, a predat tot aici; concepțiile sale erau îndatorate celor mai de seamă reprezentanți ai secolului luminilor. Dimitrie Godelas, doctor în științe la Budapesta era, se pare, la *Academia domnească* ultimul mare profesor care s-a ilustrat în matematică, filozofie dar și în alte discipline; împrejurările de la 1821 i-au zădărnicit mare parte din acțiuni [7].

Examenele de sfârșit de an ale *Academiei domnești* din Iași la care participa elita socială a capitalei, mitropolitul, uneori domnitorul însuși, constituia un prilej oficial de recunoaștere a străduințelor comune ale elevilor dar și ale profesorilor.

Au fost firește și rivalități - este cazul conflictelor, notorii în epocă dintre Gh. Asachi și Dimitrie Gobdelas; s-ar exagera dacă acesta ar fi extins în rândul elevilor secției în limba română condusă de Gh. Asachi și al elevilor *Academiei domnești* de limbă greacă. Este semnificativ în această privință examenul pe care elevii lui Gh. Asachi îl dau la 12 iulie 1818 - examen desfășurat la înalte cote profesionale în prezența autorităților oficiale ale statului și consulilor străini acreditați la Iași. Lucrările elevilor lui Gh. Asachi - viitori ingineri hotarnici - au fost integrate unei expoziții - prima de acest gen din capitala Moldovei. Între acestea era expus proiectul unui arc de triumf închinat lui Ștefan cel Mare (a cărei personalitate era invocată

Scanned with OKEN Scanner

din ce în ce mai des de românii angajați într-un proces de trezire a conștiinței naționale), dar și planul *unei clădiri măreţe în cinstea Greciei renăscânde*. Lucrarea era dedicată și trimisă (printr-un intermediar) școlii din insula Chios *în semn de admiraţie şi de mare consideraţie a tineretului moldovean pentru această insulă, fala Greciei şi pentru tinerii ce studiau acolo* [8]. Este un adevărat manifest al prieteniei româno-grecești, cum a remarcat Ariadna Comariano-Cioran, distinsa cercetătoare a acestor fapte.

Există și acum la Iași, pe strada Ștefan cel Mare, clădirea palatului familiei Rosetti-Roznoveanu (actuala primărie a orașului), clădire aflată acum două secole în fața *Academiei domnești* - dispărută ca imobil în 1827. Aici în casa boierească a Roznovanilor s-a născut și apoi materializat ideea învățământului lancasterian care în 1820, aici la Iași, a dat un număr impresionant de absolvenți - viitori învățători ai grecilor din satele și orașele din Grecia continentală, cea insulară sau din întreaga, întinsa, diasporă greacă, într-o vreme în care, supuse dominației străine, aceste localități nu aveau o asemenea posibilitate. Școala a fost înființată de către Neculai Rosetti-Roznoveanu din Iași (având ca tutori spirituali pe Adamantie Korais și Ioan Capodistria), precum și pe Gh. Cleobulos care a tipărit, la Paris, în 1819, materialul didactic al școlii (tabelele pentru catehism și aritmetică au fost tipărite în tipografia *Mitropoliei* din Iași). Rezultatele școlii au depășit așteptările întrucât *Société pour l'enseignement elementaire* din Paris considera materialul didactic a acestei școli ieșene ca model superior în anumite privințe celui din instituții similare din Franța. Traduse, ulterior, și în limba română (1825) ele vor forma baza învățământului lancastrian din Moldova. Cu diplomele eliberate prin grija mitropolitului Veniamin Costache, tinerii greci au păstrat în suflet recunoștința pentru neamul celor de aceeași credință ortodoxă, care le-au facilitat această performanță (*recunoştinţa obştească a grecilor*) [9].

Tipografiile grecești care au activat în Iași au constituit, fiecare în parte, tot atâtea focare de cultură de care au beneficiat nu numai membrii minorității elene ci și române - limba greacă fiind utilizată ca limbă a științei. Dacă acțiunea patriarhului Kiril Lukaris de a organiza o tipografie greacă la Constantinopole a fost zădărnicită, Iașiul, dimpotrivă, nu și-a dezmințit nici în această privință ospitalitatea. Începutul a fost făcut - e adevărat simbolic - la 1642 prin publicarea acelei *Ta grammata* a patriarhului Partenie, apărută în tipografia românească a *Trei Ierarhilor*. Tipografia grecească, prima de acest fel în orientul ortodox [10], a fost cea de la *Cetățuia*, înființată în 1682, la inițiativa lui Dosithei Nothara, patriarhul Ierusalimul și cu sprijinul domnitorului Gh. Duca - ctitorul acestei mânăstiri. Tipograful de talent a fost găsit în persoana românului Mitrofan - starețul mânăstirii *Bisericani*. Faptele sunt relatate de însuși patriarhul Dosoftei în a sa *Istoria patriarhilor Ierusalimului* (cartea XII, cap. XII, p. 1236): *Iar în anul 1680 fiind la Iaşi şi văzând pe Moldoveni că au tipografie, iar grecii nu, muream de necaz. Iar Dumnezeu, conducătorul şi săvârşitorul celor bune, ne aduce pe un român ieromonah anume Mitrofan şi i-am dat şasezeci de lei şi ne-a construit o tipografie nouă* [11].

Scanned with OKEN Scanner

S-au tipărit aici cărți menite să apere și să întărească credința ortodoxă de ofensivă catolică sau ofensivă calvină. Acest rost îl au lucrări ca aceea a patriarhului Nectarie: *În contra primatului papei* (Iași, 1682). Dorința de revanșă este manifestată. Autorul adaugă după titlu: *Îngâmfarea apuseană se lăuda că întrecea mai înainte cu mult pe răsăriteni în știința grecească și în tipărirea cărților; luminarea ambelor acestor lucrări a răsărit de curând aici pentru credincioși: lucrurile acestea sunt întru lauda lor; iar Dumnezeu a răsăritenilor* [12].

Având în vedere întărirea credinței ortodoxe, a unității ei împotriva tendințelor centrifuge, s-a tipărit, tot aici, în 1683, la mânăstirea *Cetățuia* din marginea Iașilor, lucrarea lui Simeon, arhiepiscopului Salonicului: *În contra ereziilor*. În prefață se aduc mulțumiri domnitorului Duca: *Mult se bucură neamul elenic căruia i-a oferit de curând această carte, tipărind-o cu cheltuiala ta. Ție îți aduce coroană de pietre prețioase și răpită de bucurie înalță puterea ta prin prea oniretoare laude* [13]. Una din ultimele lucrări apărută aici a fost *Tomul împăcării* între 1692-1694.

Evident, a fost prima dar nu și ultima tipografie din Iași. Cărți în limba greacă au continuat să se tipărească și ulterior. Remarcabilă a fost activitatea lui Manuil Vernardos care a instalat nu departe de Mitropolia din Iași (biserica *Sf. Gheorghe* zisă și *Mitropolia veche* ctitoria din 1761 a lui Ioan Theodor Calimah) o tipografie activă între 1812-1821.

Evident, reperele culturii grecești nu se referă numai la tipografii sau la instituțiile de învățământ. Te întâmpină la tot pasul biserici și mânăstiri; în unele dintre ele, altădată închinate Ierusalimului sau muntelui Athos, persistența călugărilor greci vreme de mai bine de două secole nu a rămas fără urmări. Cărți sau manuscrise, icoane ferecate în argint, cruci de chiparos sculptate, strane și catapetesme - de regulă dăruite de domnitorii români - parte din ele mărturisind măiestria altor meleaguri. La *Golia* (1660), în biserica altădată închinată mânăstirii Vatopedi de la Muntele Athos, icoanele împărătești ale catapetesmei din a doua jumătate a sec. al XVIII-lea mărturisesc pictura diasporei grecești; lor li s-au adăugat altele de la 1838 - poate mai puțin valoroase dar nu mai puțin reprezentative. Sculptura catapetesmei, ale altor piese de mobilier se încadrează într-un anumit baroc balcanic în care aportul elementului grec este distinctiv. Studiul comparativ prin raportarea la sculptura decorativă ecleziastică din Macedonia occidentală de la sfârșitul sec. al XVIII-lea, care au oferit modelele ornamentale pentru iconostasele edificiilor din țările balcanice ar fi revelatoriu. Epitaful de marmură albă al sultanei Racoviță îngropată aici în 1753, este - având în vedere măiastra lui realizare - cea mai pură și mai elegantă întruchipare a barocului constantinopolitan din Iașul sec. al XVIII-lea. Alături, o altă piatră funerară, tot de marmură, cu însemnele casei domnitoare, ale Smarandei Mavrogheni-Calimachi (din 1838 și a fiului ei Scarlat Calimachi, este de asemenea, reprezentativă pentru evoluția ulterioară a acestor epitafe. Este stilul în care s-a construit la 1761 biserica *Sf. Gheorghe* (zisă *Mitropolia veche*) și se vor restaura radical bisericile *Talpalari* (construită în sec. al XVII-lea) și *Sfinții Theodori* (refăcută din temelii în 1760). Aceluiași stil îi aparțin cișmelele cu sculpturi în marmură de la *Sf. Spiridon*

Scanned with OKEN Scanner

(1765) și Golia (1766). Este stilul în care grația și eleganța puțin obosită a acestei variante a barocului, interferă cu delicate insinuări orientale; este ultima fază, nu lipsită de o anumită *morbidezza* a artei prevestind sfârșitul secolului fanariot. Evident, maniera de a construi și sculpta, ilustrată în aceste edificii, a fost părăsită întrucât biserica *Bărboi*, refăcută în 1843 de arhitectul grec Karides, care și-a oferit serviciile ocazional și ca sculptor, corespunde altor forme stilistice.

Există, grație cercetărilor profesorului Virgil Cândea, o remarcabilă, exhaustivă statistică a mărturiilor artei noastre vechi prezentă (prin daniile domnitorilor) în colecțiile Athosului și ale întregii diaspore grecești. O statistică inversă a obiectelor de artă religioasă create în mediul grec - obiecte ajunse la noi prin schimburi culturale sau comandate de români - ar fi utilă nu numai pentru confluențele spirituale dintre cele două popoare ci și pentru spațiul balcanic al popoarelor ortodoxe.

În Iași există clădiri de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui următor - concepute în stilul neoclasic - care prin istoria lor sunt legate de anumite evenimente ce au angajat nu odată, concomitent, cele două popoare. Dacă palatul domnitorului Ipsilanti de la Galata (sfârșitul sec. al XVIII-lea) a rămas doar o amintire istorică la fel ca și varianta neoclasică a palatului domnesc, edificat de domnitorul Alexandru Moruzi în 1806, casa egumeniei de la Golia, casele *Canta* de la Copou, casa *Cantacuzino-Pașcanu* și altele mai sunt încă prezente...

De asemenea, există în Iași un document unic pentru confluența artistică din cadrul spiritualității poporului român și elen, reprezentat de pictura de excepție a lui Eustație Altini (1772-1814). Născut în Tesalia Greciei, dintr-o familie mixtă (unul din părinți grec, celălalt român) expatriat în Moldova din cauza opresiunilor turcești (nu înainte de a fi învățat la una din cele mai temeinice școli din Zagora), Eustație Altini a fost primul nostru pictor trimis ca bursier al statului să învețe pictura la *Academia imperială* din Viena - oraș în care vădit, timpuriul său talent nu a avut decât de profitat. Format la școala unor profesori de faimă europeană, Eustație Altini, sprijinit de spirite luminoase ca protectorul său de o viață - mitropolitul Veniamin Costache - a reînnoit radical pictura religioasă; prin icoanele sale el înlocuiește neobizantinismul obosit printr-o viziune plastică nouă în care rigorile neoclasicismului se armonizează cu grațiile delicate ale barocului vienez. Pictează remarcabil la Iași icoane în catapeteasma bisericii *Banu* (terminată în 1802) icoanele (primul registru) al catapetesmelor bisericilor *Sf. Nicolae* din Bălți, în 1803 (azi în Republica Moldova) și *Sf. Gheorghe* (Mitropolia veche a Iașului), în 1805, catapeteasma *Catedralei episcopale* din Roman (1805), pentru a cunoaște apogeul în frumoasa catapetează a bisericii *Sf. Spiridon* din Iași (terminată în 1813).

Paralel a realizat portretele - admirabile sondaje psihologice - ale unor membri ai elitei sociale a vremii (bărbați și femei), primele peisaje din istoria picturii românești moderne, realizând o armonie a tonalităților de culoare unică, fără precedent dar și fără urmași de aceeași valoare până la Theodor Aman și Nicolae Grigorescu. Este, până la acești maeștri, cel mai important pictor de pe meleagurile noastre, dar raportat la ce s-a realizat până spre 1850-1870 - în Grecia, Bulgaria,

Scanned with OKEN Scanner

Serbia - cel mai talentat artist plastic al acestei zone geografico-spirituale a Balcanilor.

Astăzi este greu să distingem elementele ce țin de spiritualitatea românilor sau grecilor în pictura acestui mare artist. Eustație Altini este partizanul unui neoclasicism unificator. El pictează, respectând tematic erminia lui Dionisie de Fierna dar în privința limbajului plastic apelează la evangheliile ilustrate de la Viena sau Nürenberg. Dar felul de a înțelege suferințele, bucuria și durerile și înălțările omului aparțin solului în care a creat sau care l-a zămislit. Sunt anumite portrete ca acela al lui *Scarlat Calimachi* (astăzi în colecția palatului mitropolitan din Iași) de o uluitoare intuiție psihologică în care desprinzi ceva din melancolia dulce-amară a amurgului epocii fanariote - portret care ar face cinste oricărui mare muzeu.

În acest context artistul poate fi revendicat tot atât de bine (prin origine dar și prin fondul ideativ-afectiv al plasticii sale) de ambele popoare. Cazul nu este nici rar, nici straniu, ci mai degrabă simbolic, el remarcând alegoric confluența a două culturi - cea română și cea greacă - cu atâtea puncte de vedere comune pe care legăturile eșalonate pe parcursul celor 25 de secole le-au integrat permanențelor lor spirituale.

NOTE

1. Al. Ciorănescu: *Teatrul lui Metastasio în România* în *Studii italiene,* I (1934) București; p.125.

2. Cf. Eudoxiu Hurmuzaki: *Documente* vol.XIII, p.446-447.

3. *Educația în învățământul, gândirea pedagogică din România - Dicționar cronologic* (coordonat de prof. dr. Șt. Bârsănescu și prof. Florela Bârsănescu, Ed. Științifică și enciclopedică, București, 1978, p.37.

4. *Idem*, p.40.

5. *Ibidem*, p.51.

6. Citat din "Loghios Ermis", 1811, p.339, după Ariadna Comariano-Cioran: *Academiile domnești din București și Iași*, Ed. Academiei R. S. Română, București, 1971, p.99.

7. Informații pe larg în remarcabila lucrare a Ariadnei Comariano-Cioran, op. cit.

8. Cf. 1818, p.564-568 (după Ariadna Comariano-Cioran, op. cit. p.87).

9. Cf. relatările din ziarul grecesc din Viena, 1820, p. 692 (după Ariadna Comariano-Cioran, op. cit. p.91.

10. Nicolae Iorga, *Istoria literaturii române din secolul al XVIII-lea* (1688-1821), vol.I, București, p.29.

11. Citat după *Bibliografia românească veche* (1508-1830) de Ioan Bianu și Nerva Hodoș, Stabilimentul grafic *Socec*, București, 1903, tomul I (1508-1716), p.257.

12. *Idem*, p.252.

13. *Ibidem*, p.274.

Scanned with OKEN Scanner

MIHAI STERIADE - INIMA MEA ROMÂNEASCĂ ÎN BELGIA

Poet și publicist de prestigiu, editor al unor periodice de răsunet (în ciuda repetatei lor efemerități), prezență notabilă la congresul internațional al editorilor, valoros traducător, dramaturg ocazional (el însuși actor în reprezentarea scenică a propriei sale piese), pictor de avangardă aspirând, visător spre un ideal al poeziei și concomitent spirit practic - factotum al unui restaurant cu bucătărie românească din Louvain - Mihail Steriade impune prin însăși prezența sa spectacolul unei surprinzătoare, originale personalități. Plecat pentru o specializare încă din 1929 din țară, prins și rămas în Franța în vâltoarea evenimentelor ce aveau să se precipite, M. Steriade a devenit din proprie inițiativă și pe speze proprii, un sincer, de cea mai bună credință mesager al culturii românești peste hotare. Pe urmele mai vechi ale unui *Institut de Civilisation Roumaine* înființat de el însuși la Reims, continuă această activitate la Dublin, Paris, Bruxelles sau Louvain (în prezent); metropole și vechi centre universitare ele constituie tot atâtea popasuri unde l-a dus acel *dor nelămurit de a pleca în zi de vară* - dor străvechi și în același timp neliniște a omului modern - permanent însoțit însă de celălalt dor - de țară - care va structura dealtfel dubla sa activitate - de poet și entuziast, persistent difuzator al culturii românești.

Destinul lui Steriade amintește și reeditează în mare măsură avatarurile altor *deștărați* - rămași credincioși tradițiilor spirituale ale patriei de obârșie - este cazul Elenei Văcărescu - apărătoare a intereselor politice și culturale ale românilor, devenită, pe malurile Senei, un veritabil *rapsode de Dâmbovitza*, al Marthei Bibescu, al lui Panait Istrati sau al acelui mare artist - sculptor, unic în genialitatea sa, ce-și rezema fruntea, în inima Parisului, de stâlpii crestați ai locurilor de acasă. Primind cetățenia franceză din oficiu (pentru meritele sale de combatant antifascist - voluntar în 1941 - într-o perioadă tulbure în care alți intelectuali făceau figură de retractili în așteptarea evenimentelor), Steriade nu renunța (și ținea s-o declare) la ceea ce a constituit elementul esențial al caracterului și operei sale: *în adâncul ființei mele am rămas și sunt întotdeauna român.*

Începând cu anul 1930 când îi apare la Paris vol. *Soveja au le retour du coeur* M. Steriade rămâne în Occident unul din cei mai activi factori de difuzare a culturii, limbii și literaturii române. Înființarea în 1966 a institutului particular *Mihai Eminescu* de limbă și literatură română, ciclurile de conferințe ținute la *Palais de Beaux Arts* din Bruxelles (sub patronajul unor înalte personalități), editarea între altele a periodicului *Le journal roumain des poètes* marchează aspecte fructuoase ale

Scanned with OKEN Scanner

acestei nobile acțiuni. Autor al unei mai vechi *Brève connaissance de la Roumanie* (Bruxelles, 1963) Steriade va continua popularitatea valorilor românești prin *Antologie inachevée de la Poésie roumaine* (Louvain, 1970) dar mai ales prin precedenta antologie, piatră de încercare și operă de desăvârșire a activității sale de traducător: *Destin roumain, voix universelle: Michel Eminesco*, Bruxelles, 1966.

Și dacă am ști că îndărătul acestei activități de decenii ale unui intelectual de înaltă clasă dublat de un poet se află deloc disimulat, proprietarul unui mic bistrou transformat în restaurant tradițional românesc care pentru a acoperi cheltuielile de editare ale ziarului "Journal roumain des poètes" întrunea în persoana patronului localului - bucătarul, intendentul cu aprovizionarea (care se deplasează și la piață), chelnerul, gazda - care întreține discuțiile mesenilor unor adevărate *dinés-debats* - și cel care la urmă stinge luminile și... spală vesela, atunci gestul lui Steriade pentru cultura românească ar putea avea, în posteritate, dimensiunile sacrificiului.

Remarcându-se și ca eminent profesor de limbă română la Universitatea din Louvain, M. Steriade la frumoasa vârstă de 75 de ani își continuă activitatea sa în cadrul Centrului Cultural Român (realizat cu sprijinul statului nostru).

Citindu-l pe Antoine de Saint - Exupéry, Steriade a înțeles că *cea mai înaltă îndeletnicire a unui om este să unească oamenii.* Și-a subsumat poezia și activitățile sale culturale acestui ideal al umanității cu gândul statornic la țara-i natală din *dragoste pentru sol, dragoste pentru poezie* (Cf. antologia *Mihail Steriade văzut de...*, ediție îngrijită de Florin Steriade, Ed. Litera, București, 1979, p. 58).

Cu toată deosebirea de tonalitate (nota nostalgică a poeziei accentuându-se în versurile scrise după plecarea din țară) concepem poeziile lui M. Steriade unitar. Referindu-se la peisajul naturii meleagurilor natale poetul apelează la cîteva constante ce converg spre o poezie a elementelor. Poet *al pământului, apei și luminii* cum a fost denumit. (Cf. Mihail Steriade: *Poeme*, ediție îngrijită de Florin Steriade, prefață de Const. Ciopraga, ed. Minerva, București, 1971, p. 9 - citâm peste tot din această ediție), Steriade intuiește imaginea raportului dintre datele primordiale ale naturii și om, raport ce relevă dimensiuni distincte ale spiritualității noastre. În acest sens, utilizarea motivului *frunză verde* (vol. *Clamondé* - 1941) nu este o simplă, decorativă reminiscență folclorică, utilizabilă la nivelul artificiului poetic. Implicând motivul, versul care revine ritmic condensează lait-motivul însuși al stării psihologice: *La nuit etait profonde* / Feuille verte de cyprès (p. 183). Străvechi în spiritualitatea noastră, mărturisind puternica legătură, dintre om și natură, strălucind concomitent în istorie însuși procesul etnogenezei poporului nostru într-un teritoriu în care pădurile alcătuiau cea mai mare parte, motivul *frunză verde* îl dezvoltă și poezia *Feuile Petite suite populaire*; asociat sentimentului curgerii ireparabile a timpului evoluează de la simpla *feuille verte*, la *feuille verte de bouleau* sau *feuille verte de l'erable*, contrapunctând starea afectivă dominantă pe care versurile finale dealtfel o rezumă : *La jeunesse me depasse* (...)/ *Et la vie me fait mourir* (p.185).

Fără a fi un simplu cadru, peisajul reliefează un liric preferând să invoce mai degrabă decât să descrie acele elemente specifice unui sentiment dominant al con-

Scanned with OKEN Scanner

textului poetic. Întâlnim astfel peisajul *état d'âme* dar și prezența stilizat - simbolică a două - trei elemente resuscitând ideea sau reveriile ancestrale. Aparent pastel, de clasică descripție, în realitate poezie în care stările lăuntrice se exteriorizează unor repere vagi, *Toamna* traduce sentimentul unei dureri apolinizate - o ambianță în care umbrele interferă cu luminile de crepuscul, în care regretele se șterg în melancolia unei toamne *fără de durere, dureroasă și senină* (p. 36).

Imagini impresionante ale pământului patriei, poeziile integrabile *temei* implică totuși un context mai larg, care s-ar înscrie, fără ezitări, într-o lirică a ideilor. Fragmentul de poem *Pământ* poate fi abordat ca și poezia *Vara* a lui George Coșbuc, cu care se înrudește prin viziune, ca o apoteoză extatică a unui peisaj (autorul volumului *Balade și idile* chiar îl localizează) dar, în același timp, se impune ca o meditație asupra vieții, pe fundal de natură și în directa ei interferență. Poetul intonează un cult al pământului - cadru dar și entitate a condiției noastre umane bipolare. Între aspirația spre înălțimile celeste - vis de o îndelungată carieră literară universală și cea a terestrului, autorul se îndreaptă spre pământul cu *armonii de floare* (p.50). Între lumea seducătoare prin mirificul perspectivei *mai sus de viață, de zâmbet și de cânt* (p.49) și cea de *lumini și umbre* a pământului, autorul o alege pe cea din urmă - o lume de suferințe și fericire, de *sevă* și de *flori,* dar și de sentimentul inexorabilului sfârșit. Bucuros de dărnicia sorții, eroul liric sfidează moartea antepunându-i valorile vieții, ale pământului. Apartenența la *lut* devine bucurie ; ca și în poezia citată a lui G. Coșbuc conștiința acesteia aneantizează hidoșenia morții. Este viziunea morții din spiritualitatea poporului care a creat *Miorița* - spiritualitate căreia poetul de la Louvain îi aparține.

Pe aceeași linie a elogiului solului și condiției terestre se înscriu poeziile *Lângă pământ* și *Liniște.* Este un elogiu reieșind din sentimentul ancestral al comuniunii cu acesta, pătruns de conștiința unui perpetuu leagăn vital originar. Cu *trupuntins pe-o pajiște-nflorită,* asemeni lui Anteu atingând pământul, poetul capătă puterile și virtuțile acestuia. *Aud cum seva tinereții-n mine suie / și simt vigoarea cum sporește* (p. 30). Este un transfer de vitalitate dintre om și pământ, ultimul (în ipostaza arhetipală a mamei) - îl asociază pe Steriade în descendența literară a unui aspect frecvent și complex ilustrat în literatura noastră. De străveche sorginte folclorică aspectul în sine s-a integrat, în perspectiva timpului, unei dimensiuni esențiale a profilului spiritual al poporului nostru - sentimentul naturii; viziunea și exprimarea lui, îl plasează pe autorul versurilor citate într-o anumită comunitate de spirite - cea a țării sale. Sună, în acest consens, atât de firesc titlul pe care M. Steriade l-a dat, în neerlandeză, unuia din volumele sale : *Miyn Roemeens hart in Belgie,* Louvain, 1971 (*Inima mea românească în Belgia*)...

**(Analele științifice al Universtiății "Al. I. Cuza",
Secțiunea III, Tomul XXVI, 1980, p. 117-119)**

Scanned with OKEN Scanner

SUFLETE ROMÂNEȘTI ÎN DIASPORA: GEORGES DUMITRESCO

Român, născut în 1922, la București, oraș în care și-a desăvârșit în 1947 studiile medicale dar și formația artistică, rezident astăzi la Vallorbe (unde profesează ca medic) 1, de 24 ani cetățean liber al Elveției dar și al lumii, cum el însuși se autodefinește, Georges Dumitresco este cunoscut în patria sa adoptivă, ca și în multe orașe - centre artistice europene, ca unul din cei mai activi și mai remarcați artiști-expozanți. Cel care fusese în țară unul din fondatorii Cercului de artă *I. Țuculescu* al medicilor și își atrase atenția laudativă a lui Petre Comarnescu și N. Argintescu-Amza, cunoaște, încă din anul plecării (1969), o intensă activitate artistică. Expune anual de la două la nouă (în 1992!) manifestări, câștigând un număr nu mai puțin impresionant de premii și distincții între care trofeele *Svizzera, Samotracia, Originalita e validitá* (1979), *Mediolanum* (1980 - Milano), *Gran Collare D'Oro* (1981 - Florența) medaliile de aur *Citta di Bologna, Citta di Mantova, Citta di Roma* (1989-1990) - pentru a nu aminti doar câteva din cele aproape 50 de distincții de acest gen...

A vernisat, la noi, la un an după expoziția avută la București, la galeria *Cupola* - atras de ambianța spirituală a orașului nostru și de umbra ilustrului său unchi - Ștefan Dimitrescu, în fața mormântului căruia nepotul a venit, de peste țări, să se reculeagă...

Lucrările [1] lui G. Dumitresco mărturisesc febra creatoare a artistului pătruns de combustia neîncetată a marilor idei și pasiuni. Centrală operei, viața înțeleasă ca trăire a valorilor existenței dar și a tradițiilor spirituale devine un univers mirific căruia i se abandonează profund și multilateral. Propulsat instinctiv de acel dar al ubicuității intelectual-artistice care i-a determinat adordarea mai tuturor tehnicilor, artistul se încearcă și desăvârșește în o multitudine de subiecte și motive plastice - toate întâlninde-se în același numitor comun al dragostei față de om și valorile acestuia.

Lucrările expuse realizează un veritabil dialog cu valorile spirituale ale neamului nostru, văzute uneori în confluență cu miturile și coordonatele altor civilizații. *Cosmogoniile indiene* sau *precolumbiene* fac pandant uneia autohtone... O *Voluta floral*ă devine un imn adus energiilor solare și telurice ale propiului nostru pământ. Alternând cu figurativul, efortul spre alegorizare, metaforizare și simbol indică o evoluție din ultimile două decenii. Se vizează individualități portretizate dar și

Scanned with OKEN Scanner

însemne sau colective patimi, de veacuri de etnici *(Sihastrul, Hristos)*. Uneori colectivitatea (spirituală) se întrunește narativ într-o solemnă, festivă compoziție (*Rapsodia Română*).

Se simte peste tot o nostalgie a originarului. Peisajele țării de origine, miturile și tradițiile ei spirituale definesc, cel mai adesea prin intermediul metaforei, alegoriei sau simbolului-concepte, dimensiuni și atitudini spirituale sau stări de suflet ale unui popor. Ele reeditează prototipuri, entități individuale dar și însemne sau patimi de veacuri ale unui neam (*Sihastrul*, variantele chipului lui *Hristos*, *Rapsodia română*). Nu odată miturile noastre folclorice sunt reevaluate la confluența lor cu cele ale altor civilizații cu care fac de altfel pandant în lucrările expuse. Dacă *Focurile toamnei* se realizează la interferența între regnuri și anotimpuri, lucrarea *Naufragiu* - una din cele mai reușite ale expoziției - trimite prin rezonanțele tragice ca și prin speranțele disperate spre experiențele unui neam veșnic năpăstuit de istorie.

Avem surpriza ce ți-o procură nu diletantismul, fie el și superior al unui *Violon d'Ingres*, ci statornicia severă în experiențele artei adevărate. Acolo, peste țări, G. Dumitresco și-a păstrat țara nu numai ca o amintire scumpă: i-a retrăit artistic marile ei înălțări și prăbușiri istorice cu mândria și durerea adevăratului, nedesmințitul ei fiu.

Român prin sursele de inspirație ale lucrărilor sale și prin o anumită viziune a existenței, dar și *cetățean liber al lumii* cum el însuși se autodefinește, Georges Dumitresco își cinstește țara, neamul și valorile lui spirituale prin însuși dialogul pe care îl stabilește între aceste entități spirituale și meridianele artistice ale lumii.

("Cronica", XXVIII, nr. 23, 1-15.XII.1993, p. 16)

NOTE

1. În prezent pensionat, rezidează la Lausanne.

Georges Dumitresco: *Expoziția de pictură* deschisă la 9.IX.1993 la galeriile *Cupola* (Iași).

Scanned with OKEN Scanner

Anexă

De același autor:

VOLUME:

Sentimentul naturii în proza românească a secolului al XIX-lea, Ed. Minerva, București, 1978.

Geografie literară - orizonturi spirituale în proza românească, Ed. Albatros, București, 1980.

Dimitrie Hârlescu, Ed. Meridiane, București, 1986.

Mănăstirea Horaița, Ed. Trinitas, Iași, 1997.

ÎN VOLUME:

Mihail Steriade: Scrisori către I. M. Rașcu și Florin Steriade, Ed. Litera, București, 1984 (Sentimentul pământului natal în poezia lui Mihail Steriade).

Uniunea Elenă din România. Simpozionul Confluențe româno-elene, București, 17-18 martie 1994, Ed. Realitatea S.R.L., București 1994 (*Repere ale culturii româno-elene în Iașul sec. XVII-XIX*).

Siretul - vatră de istorie și cultură românească, Ed. Omnia, Iași, 1994 (*Între altar și națiune - Biserica Sf. Ioan din Siret, Anticipând stilul epocii lui Ștefan cel Mare - biserica Sf. Treime, Biserica Sf. Nicolae din Bălinești*, p. 23-28).

Cimitirul Eternitatea, Ed. Cronica, Iași, 1995 (*Arta monumentelor funerare*), p. 129-165.

EDIȚII:

D. Furtună: Izvodiri din bătrâni, ediție îngrijită și prefațată de Gh. Macarie, Ed. Minerva, București, 1973.

Idem: Cuvinte și mărturii despre Ion Creangă, Ed. Junimea, Iași, 1990.

L-au cunoscut pe Dumitru Furtună, antologie de texte comentate, îngrijite de Gheorghe și Manuela Macarie, Filaret Furtună, Ionel Bejenaru, cu

Scanned with OKEN Scanner

prefață, tabel cronologic și note bibliografice de Gh. Macarie, Botoșani, Ed. Geea, 1996.

Tiberiu Crudu: De pe la noi ce-a fost odată, ediție îngrijită cu prefață, tabel cronologic bibliografie și glosar de Gh. Macarie, vol. I-II, Ed. Axa, Botoșani, 1997.

STUDII ȘI ARTICOLE:

Brătescu-Voinești și Viața Românească în "Cronica", II, nr. 4, 28, I. 1967, p. 7.

Corespondență literară: Hortensia Papadat-Bengescu - Liviu Rebreanu în "Ateneu", V (1968), nr. 2 (februarie), p. 2.

Umanismul unei străvechi epoci în "Analele științifice ale Universității Al. I. Cuza", Secțiunea III, Tomul XV, anul 1969, p. 125-130.

Rolul lui C. Negruzzi în Iașul sec. al XIX-lea în "Comunicări științifice", Universitatea Al. I. Cuza, Iași, 1969, p.193-198 .

Jean Boutiére și exegeții români ai operei lui I. Creangă, în "Anuar de lingvistică și istorie literară", Tomul XXI, 1970, Iași, p. 165-167.

Basmele lui D. Furtună, în "Ateneu", VIII (1970), nr.7, iulie, p. 6.

Sentimentul naturii și expresia lui literară în "Ateneu", VIII (1971), nr. 6, iunie, p.5.

Expresia literară a sentimentului naturii lui Al. Odobescu, în "Limbă și literatură", nr. 4, 1972, p. 681-688.

Un strălucit reprezentant al artei românești, în "Alma Mater", IV, nr. 7, decembrie, 1972, p. 11.

J. M. Turner - un contemporan, în "Cronica", X, nr. 26,27. VI. 1975, p. 10.

Ștefan Dimitrescu în conștiința epocii, "Cronica", IX, nr. 51, 20.XII.1974, p. 1,7.

Scriitorul Tiberiu Crudu, în "Ateneu", XV (1978), nr. 4 (decembrie), p. 6.

Din corespondența lui Ștefan Dimitrescu, în "Studii și cercetări de istoria artelor", 1977, tom. 24, p. 239-248.

Liviu Suhar - reevaluarea fantasticului, în "Cronica", XIV, 18.VI.1979, p. 8.

Patosul istoriei, în "Cronica", XV, nr. 2, 9.I.1981, p. 6.

Sentimentul solului natal în poezia lui Mihail Steriade, în "Analele științifice ale Universității Al. I. Cuza", secțiunea III (literatură), Tomul XXVI, anul 1980, p. 117-118.

Muntele în viziunea scriitorilor noștri, în "Liceul de matematică și fizică", anuar 1979-1980, Dorohoi, 1981, p. 58-62.

O sută de ani de la nașterea pictorului N. Popovici Lespezi (1885-1965) în "Mitropolia Moldovei și Sucevei", LXIV (1985), nr. 10-12, p. 801-804.

Scriitorul Tiberiu Crudu în "Hierasus", VI (1986), p. 233-244.

Tonitza și Iașul, "Convorbiri Literare", XCII (1986), nr. 5, p. 14.

Scanned with OKEN Scanner

Tonitza și contemporanii lui. Destinul unei prietenii exemplare în "Arta" în XXXIII (1986), nr. 7, p. 13-14.

Moștenirea cărturarului Dumitru Furtună în "Caiete botoșănene", 1986 (noiembrie), p. 3.

Ieșirea din umbra maeștrilor în "Monitorul literar", I, nr. 1, 1987, p. 1.

A. Băeșu și Fălticenii - popas și matrice spirituală în "Convorbiri literare", XCVI (1989), nr. 1, p. 10.

Mai tare ca bronzul (Mihai Eminescu în sculptura românească), în "Convorbiri literare", XCVI (1989) nr. 6, p. 14.

Adrian Podoleanu, Ion Neagoe în "Arta", XXXVI (1989), nr. 4, p. 37.

Eustație Altini - primul pictor neoclasic din Moldova în "Mona Lisa", I, nr. 1, 1990, p. 11.

Isaia Teodorescu - profesorul lui Ion Creangă în "Mitropolia Moldovei și Sucevei", LXVII (1990), nr. 1-3, p. 171-181.

Trei Ierarhi sau mănăstirea dascălilor în "Literatura și arta" (Chișinău), nr. 6, 6.II.1992.

Mănăstirea dascălilor în "Moldova", III (1992), nr. 2, p. 117-118.

Calvarul statuilor în "Moldova", III (1992), nr. 3, p. 110-113.

Decantări în suprarealism în "Cronica", XXVIII, nr. 1 (1-15.I.1993) , p. 6.

Biserica Sf. Nicolae din Bălinești în "Teologie și viață", II (LXVIII), 1992, p. 129-138.

Comori de artă bisericească în "Teologie și viață", LXVIII (1992), nr. 1-3, p. 129-138.

Un prematur, ilustru dispărut în "Însemnări ieșene", I (1993), nr. 2, p. 71-73.

Preotul Dumitru Furtună și Dorohoiul neodihnelor sale în "Teologie și viață", III (LXIX), 1993, nr. 4-7, p. 157-170.

Între altar și națiune - biserica Sf. Ioan din Siret, în "Moldova", IV (1993), nr. 15-16, 3-17.

Biserica Sfânta Treime din Siret în "Teologie și viață", IV (1994), nr. 5-7, p. 203-207.

Repere italiene în formația și activitatea de artist plastic a lui Gheorghe Asachi în "Moldova", V (1994), nr. 17-19, p. 36-44.

Grand Master of Romanian Painting în "Romanian civilization", IV, (1995-1996), The Center for Romanian Studies Iași, p. 99-101.

Influența greacă în cultura sec. XVII-XIX în Moldova, "Teologie și viață", V (LXXI), 1995, nr. 10-12, p. 156-184.

Arta naivă - semnificații și perspective în "Cronica", XXXI (1996), aprilie-mai, p. 7.

ACREMIS - povestea unei societăți recente în "Monitorul" VI, nr. 150, 27.VI.1996, p. 6.

Sfințirea schitului Sf. Treime - Balș în "Candela", V (1997), nr. 9-10, p. 8.

Parohia Sf. Andrei în "Cuvânt și suflet", aprilie 1997, p. 7.

Scanned with OKEN Scanner

Maria Mănucă - în căutarea spațiului și timpului sacru în "Independentul", III, nr. 589, 19.V.1997, p. 16.

In memoriam: prof. univ. dr. I. D. Lăudat (1909-1996) în "Candela Moldovei", VI (1997), nr. 3-4, p. 24-25.

O insultă adusă bisericii și culturii române în "Cuvânt și suflet", VIII (1997), nr.1-6, p. 7.

Reflecții în memoria unui erou în "Cuvânt și suflet", VIII (1997), nr. 7, p. 8-9.

CRONICI ȘI NOTE PE MARGINEA CĂRȚILOR:

Cervantes: Don Quijote de la Mancha, în "Iașul literar", XVII (1966), nr. 5 (mai), p. 95-96.

C. Negruzzi: Alexandru Lăpușneanu în "Iașul literar", XVII (1966), nr. 9 (septembrie), p. 79-80.

Eugen Schileru: Rembrandt în "Ateneu", III (1966), nr. 11 (noiembrie), p. 14.

I. A. Bassarabescu: Scrieri alese, în "Iașul literar", XVIII (1967), nr. 2, p. 94-95.

G. Coșbuc: Antologia sanscrită, în "Iașul literar", XVIII (1967), nr. 4 (aprilie), p. 83-84.

Georgeta Mircea Cancicov: Amurg, Editura pentru literatură,1967, în "Iașul literar", XIX (1968), nr. 9 (septembrie), p. 72-73.

C. Negruzzi și Iașul, în "Flacăra Iașului", XXIV, nr. 6827, 25.VIII.1968.

Gh. Popp: Dinicu Golescu în "Iașul literar", XX (1969), nr. 7.

Nicolae Filimon - scriitor realist, în "Flacăra Iașului", XXV, 6 oct. 1969, p. 2.

Eroii prozei lui Nicolae Filimon, în "Clopotul", XXV, nr. 2614, 9.IX.1969, p. 2.

Const. Crișan, Victor Crăciun: Literatura română în lume, XX (1970), în "Iașul literar", nr. 2 (februarie), p. 86-87.

Arta populară românească, F.B. Florescu și P. Petrescu (redactori responsabili), Ed. Academiei R. S. România, 1969, în "Flacăra Iașului", XXVI, 25.IV.1970, p. 2.

Mihai Mancaș - Expoziția de pictură, Casa de cultură a studenților, Iași, 1970, în "Cronica", V, nr. 20, 19.IV.1970, p. 5.

Expoziția de pictură și ceramică neagră Ioan Antonică, în Flacăra Iașului, XXVI, nr. 7386, 17.VI.1970, p. 3.

Expoziția de pictură Radu și Olga Orac - Salonul Casei Armatei, în "Flacăra Iașului", XXVI, nr. 7386, 17.VI.1971, p. 3.

Expoziția de pictură Mihai Câmpeanu, în "Cronica", V, nr. 30, 25,VI.1970, p. 4.

Expoziția membrilor cenaclului profesorilor de desen din orașul Iași, în "Flacăra Iașului", XXVII, nr. 47, 7.XII.1971.

O permanență, în "Cronica", VII, nr. 48, 1.XII.1972, p. 7.

Centenar Gh. Petrașcu, în Clopotul, XXIX (1972), nr. 3616, 5.XII.1972, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

Florica Steriade - expoziția de pictură, în "Flacăra Iașului", XXIX, nr. 8191, 21.I.1973, p. 2.
Ioan Pencea: pictură, în "Viața", 1.VIII.1976, p. 2.
Pictorul Al. Clavel, în "Viața", septembrie, 1977, p. 2.
Hokusai, la prima ediție românească, în "Cronica", VI, nr. 50, 11.XII.1971, p. 5.
Expoziția elevilor Școlii Populare de Artă, în "Flacăra Iașului", XXX, nr. 8517, 9.II.1974, p. 3.
Rememorând pe Pallady, în "Cronica", X, nr. 48, 28.XI.1975, p. 7.
T. Crudu - Un document despre 1907, în "Cronica", XII, nr. 25, 14.IV.1977, p. 5.
Petrașcu sau elogiul permanenței, în "Cronica", XIV, nr. 19, 11.V.1979, p. 15.
Peisajele lui C. Radinschi, Sala Cupola, în "Flacăra Iașului" XXXVI, nr. 10260, 29.IX.1979, p. 2.
Expoziții în aer liber, în "Cronica", XIV, nr.42, 19.X.1979, p. 6.
Un pastelist: Romeo Botez, în "Cronica", XV, nr.28, 11.VII.1980, p. 6.
Andrei Cornea: Primitivii picturii românești, Ed. Meridiane, 1980, în "Cronica", XV, nr.30, 25.VII.1980, p. 6.
În loc de cronică, în "Flacăra Iașului", XXXVII, nr. 10617, 21.X.1980, p. 2.
Omagiul frumosului (Expo. Adina Berneagă - Cristea și Georgeta Horobeț Gheorghiu), în "Flacăra Iașului", XXXVI, nr. 10565, 21.IX.1980, p. 2.
Continuarea unor frumoase tradiții, în "Flacăra Iașului", XXXVI, nr. 10582, 11.X.1980, p. 2.
Viziunea naturii în opera sadoveniană, în "Flacăra Iașului", XXXVII, nr. 10600, 1.XI.198, p. 2.
Salonul de toamnă al amatorilor, în "Cronica", XV, nr. 51, 19.XII.1980, p. 6.
O expoziție de pictură a amatorilor, în "Flacăra Iașului", XXXVII, nr. 10771, 23.V.1981, p. 2.
Expoziție Liviu Suhar, în "Cronica", XVII, nr. 5, 29.I.1982, p. 7.
Confesiunile lui Petre Buzatov, în "Flacăra Iașului", XXXVIII, nr. 10985, 30.I.1982, p. 2.
Expoziția unui cenaclu universitar, în "Cronica", XVII, nr. 14, 2.IV.1982, p. 7.
Expoziția Constantin Hreamătă, în "Ateneu", anul XIX (1982), nr. 2 (mai) , p. 14.
La Rotonda, în "Cronica", XVII, nr. 26, 25.VI.1982, p. 7.
Șase plasticieni ieșeni în galeria suceveană, în "Zori noi", XXXVI, nr. 10197, 6.VII.1982, p. 2.
Carnet plastic, în "Clopotul", L, nr. 4571, 30.VII.1982, p. 2.
Cenaclul Femina, în "Cronica", XVII, nr. 45, 5.XI.1982, p. 9.
Expoziție de cenaclu, în "Cronica", XVII, nr. 53, 31.XII.1982, p. 5.
Tamara Moțiu: Expoziție de pictură, în "Flacăra Iașului", XIII, 16.V.1983, p. 2.
Bilanț - pe marginea unor expoziții, în "Tribuna școlii", XIII, nr. 235, 16.VII.1983, p. 7.
Petre Buzatov - pictură și Mihai Volf - sculptură, în "Flacăra Iașului", XXXIX, nr. 11452, 3.VIII.1983, p. 8.

Scanned with OKEN Scanner

Mircea Eugen: Acuarelă, în "Flacăra Iașului", XL, nr. 11536, 10.XI.1983, p. 2.
Cenaclul Femina, în "Cronica", XVIII, nr. 45, 29.XI.1983, p. 6.
Cenaclul Experiment, în "Cronica", XIX, nr. 2, 13.I.1984, p. 6.
Expoziție de pictură a elevilor, în "Cronica", XIX, nr. 2, 13.I.1984, p. 6.
Cenaclul Femina - Expoziție de pictură, în "Cronica", XIX, nr. 14, 6.IV.1984, p. 3.
Cântecul lebedei (M. Steriade), în "Cronica", XIX, nr. 15, 13.IV.1984, p. 8.
O carte despre Africa, în "Flacăra Iașului", XL, nr. 11667, 12.IV.1984, p. 4.
Maria Mănucă - o sensibilitate particulară, în "Flacăra Iașului", XL, nr. 11706, 26.V.1984, p. 2.
Gabriela Lazăr: Tapiserii, în "Flacăra Iașului", XL, nr. 11728, 23.VI.1984, p. 2.
Lucrări inegale, în "Flacăra Iașului", XL, nr. 11787, 1.IX.1984, p. 2.
Flori peste timpuri, în "Steaua", XXXV (1984), nr.8, p. 63.
Expoziție de artă, în "Cronica", XIX, nr. 47, 24.XI.1984, p. 7.
La galeria Ștefan Dimitrescu, în "Cronica", XX, nr. 2, 11.I.1985, p. 3.
Don Quijote în secolul XX, în "Cronica", XX, nr. 5, 1.II.1987, p. 7.
Femei în plastica ieșeană, în "Flacăra Iașului", XLI, nr. 11959, 23.III.1985, p. 2.
Elena Dimitriu: Flori și peisaje, în "Flacăra Iașului", XLI, nr. 11989, 27.IV.1985, p. 2.
Gh. Lungu - un elogiu al dimensiunilor esențiale ale vieții, în "Flacăra Iașului", XLI, nr. 12008, 21.V.1985, p. 2.
Expoziție de pictură teleormăneană, la Galeriile Rotonda din Iași, în "Teleormanul", XVIII, nr. 2514, 27.VII.1985, p. 2.
Gheorghe Chihaia: Expoziție de pictură, în Clopotul, LIII, nr. 4729, 2.VIII.1985, p. 2.
La galeriile "Minerva" din Dorohoi, în Clopotul, LIII, nr. 4734, 6.IX.1985, p. 2.
Reușite ale cenaclului "Femina", în "Flacăra Iașului", XLII, nr. 12156, 10.XI.1985, p. 3.
Expoziții omagiale de pictură, în "Flacăra Iașului", XLII, nr. 12204, 8.I.1986, p. 2.
Virtuțile acuarelei, în "Cronica", XXI, nr. 5, 31.I.1986, p. 7.
O valoroasă monografie, în "Dialog", XVII (1986), nr. 110-111, p. 15.
G. Tărăb: Din inimă pentru inimi, în "Flacăra Iașului", XLII, nr. 12248, 28.II.1986, p. 2.
O lume a culorii, în "Cronica", XXI, nr. 26, 27.VI.1986, p. 3.
Natură și sentiment, în "Opinia" studențească, XIII (1986), nr.3-4, p. 23.
Forța evocării, în "Cronica", XXI, nr. 44, 31.X.1986, p. 7.
Un copil desenează, în "Cronica", XXI, nr.10, 7.III.1986, p. 7.
Cenaclul Femina - expoziție de pictură, în "Flacăra Iașului", XLIII, nr. 12467, 12.XI.1986, p. 2.
O monografie, în "Cronica", XXII, nr.5, 30.I.1987, p. 3.
Cenaclul Femina, în "Cronica", XXII, nr. 15, 10.IV.1987, p. 3.
Idei și forme, în "Cronica", XII, nr. 10, 6.III.1987, p. 3.
Cenaclul Femina, în "Cronica", XXII, nr.15, 10.IV.1987, p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

Iulia Frujinoiu (pictură) Octavia Ocu (sculptură), în "Flacăra Iașului", XLIII, nr. 12633, 28.V.1987, p. 2.

Expozițiile Conservatorului, în "Cronica", XXII, nr. 43, 6.XI.1987, p. 3.

Expozițiile de pictură Al. Calinic - Istrate și Clemansa Istrati, în Clopotul, LV, 27.XI.1987, p. 2.

Expoziția Paula Fulop, în "Cronica", XXIII, nr. 11, 11.III.1988, p. 3.

O apariție necesară, în "Convorbiri literare", XCIV, 1988, nr.3, p. 11.

Mai mult decât o promisiune, în "Zori noi", XLII, nr. 12009, 11.V.1988, p. 3.

Dan Hatmanu, în "Arta", XXXV (1988), nr. 5, p. 35.

Mircea Ispir, în "Arta", XXXV (1988), nr. 5, p. 35.

Colegial omagiu, în "Cronica", XXIII, nr. 22, 27.V.1988, p. 7.

Strălucirile culorii, în "Cronica", XXIII, nr. 27, 1.VII.1988, p. 5.

Pictură - sculptură: Claudia Belinschi și Octavian Ocu, în "Flacăra Iașului", XLV, nr. 13118, 17.XII.1988, p. 2.

Expoziție, în "Săptămâna", nr. 50, 16.XII.1988, p. 4-5.

Expoziții Minodora Bâzgă, în "Cronica", XXIII, nr. 52, 23.XII.1988, p. 3.

Expoziția de pictură, O. Cosmovici, în "Cronica", XXIV, nr. 21, 26.V.1989, p. 8.

Romeo Botez: Echilibrul complementarelor, în "Flacăra Iașului", XLV, nr. 13266, 10.VI.1989, p. 2.

O carte necesară, în Convorbiri literare, XCVI (1989), nr. 7, p. 14.

Retrospectivă Grigore Popovici, în "Cronica", XXIV, nr. 40, 6.X.1989, p. 3.

Maturizări, în "Cronica", XXIV, nr. 46, 17.XI.1989, p. 3.

Pro Academia, în "Opinia", nr. 69, 27.III.1990, p. 1-2.

Mesajul creației, în "Glasul" (Chișinău), II, nr. 4, 31.III.1990, p. 9.

Basarabenii la Iași, în "Neamul românesc", I, 24 - 31.VII.1990, p. 2.

Pentru un centenar Dumitru Furtună, în "Gazeta de Botoșani", 14.VI.1990, p. 2(3p).

Olga Cosmovici - pictură, în "Opinia", I, nr. 190, 9.X.1990, p. 2.

Viitoare talente, în "Opinia", II, nr. 37, 28.VI.1991, p. 2.

Moment comemorativ și Tradiție și continuitate, în "Cuvânt și suflet", II (1991), nr. 23-24, p. 1,4.

Eminescu...împotriva Unirii ?, în "Românul" (București), III, nr. 19, 18-24.V.1992, p. 5.

Expun studenții, în "Evenimentul", II, nr. 271, 13.VI.1992, p. 5.

O statuie a lui Nicolae Iorga la Iași? Da, dar nu oricine, în "Neamul românesc", I (1993), nr. 2, p. 4.

Dimitrie Hârlescu, în "Analele Moldovei", I (1993), nr. 1, p. 10.

Ospitalitate și omenie românească, în "Neamul românesc", I (1993), nr. 4, p. 3.

Andoni Dacian - la Trianon, în "Forum cultural", 1993, nr. 4, p. 3 (supliment "Cronica" XXVIII, nr. 14, 15-31.VII.1993).

Dan Hatmanu sau miracolul portretului, în "Forum cultural", 1993, nr. 5, p. 4 (supliment "Cronica", XXVIII, nr. 16, 15-31.VIII.1993).

Scanned with OKEN Scanner

Georges Dumitresco sau nostalgia originarului, în "Opinia", IV, nr. 539, 15.IX.1993, p. 2.

Simpozion Trei Ierarhi, Comemorări la Trei Ierarhi, în "Candela Moldovei", II (1993), nr. 7-8, p. 11.

Interferențe cultural-ecleziastice, în "Cronica", XXVIII, nr. 18, 15-30.IX.1993, p. 11.

In memoriam, în "Candela Moldovei", II (1993), nr. 7-8, p. 13.

Scrisoare deschisă Doamnei Gabriela Manole-Adoc în "Cronica", XXXVIII, nr. 21, 1-15.XI.1993, p. 14.

Valori românești în diasporă, în "Cronica", XXVIII, nr. 23, 1-15.XII.1993, p. 16.

Georges Dumitresco sau speranțele și suferințele unui neam năpăstuit de istorie, în "Neamul românesc", I, nr. 12, 25.XI.1993, p. 9.

Între onorabil și circumstanțial, în "Cronica" XXIX, nr. 2, 16-31.I.1994, p. 6.

Sufletul, mintea și corpul, în "Forum cultural", II (1994), nr. 4 (13) , p. 2.

Gigantomachia peri tes ousias, în "Cronica", XXIX, nr. 1388, 16-30.IV.1994, p. 7.

Iași, oraș la permanențelor spirituale, în "Curierul de Iași", I, nr. 1, 1-15.V.1994, p. 4.

Expoziție la Trianon, în "Opinia", V, nr. 1179, 28.VI.1994, p. 4.

Georges Dumitresco sau reîntoarcerea la surse, în "Opinia", V, nr. 1233, 29.VIII.1994, p. 2.

Florile - individualități, ființe vii, în "Crai nou", Suceava, V, nr. 1179, 9.VIII.1994, p. 3.

Poezie și intimitate la Sala Victoria, în "Cronica", XXIX, nr. 17, 1-15.IX.1994, p. 6.

Elogiu tapiseriei, în "Crai nou", Suceava, V, nr. 1215, 28.IX.1994, p. 3 (republicat în Codrul Cosminului - Suceava, II (1994), nr. 5, p. 4).

Datini și obiceiuri în arta naivă, în "Opinia", 28.XII.1994, p. 2.

Statuia Unirii, act de cultură cu adânci semnificații naționale, în "Opinia", VI, nr. 1340, 5.I.1995, p. 1-2.

Comemorări Creangă, în "Opinia" VI, nr. 1343, 9.I.1995, p. 2.

Glasul Bucovinei la început de drum, în "Opinia", VI, nr. 1357, 25.I.1995, p. 2.

Calvarul monumentelor ieșene, în "Opinia", VI, nr. 1359, 27. I.1995, p. 1-2.

Dialog de gândire, în "Cronica", XXX, nr. 1406, 16-31.I.1995, p. 12.

Prea Fericitul Patriarh Teoctist și Preotul Dumitru Furtună, în "Candela Moldovei", IV (1995), nr. 1-2, p. 7.

Expoziția Olga Arminii, în "Opinia", VI, nr. 1381, 22.II.1995, p. 2.

Scurtă călătorie în istoria pieței, în Curierul de Iași, II, nr. 3, 1-15.III.1995, p. 1.

Statuia Unirii - supremă emblemă spirituală a Iașului, în Curierul de Iași, II, nr. 5, 1-15.II.1995, p. 3-4.

Sub semnul lui Don Quijote, în Bucovina literară (Suceava), V (1995), nr. 2 (48), p. 39.

De dragoste, de dor, în "Nădejdea", II (1995), nr. 2, p. 62.

Academia Mihăileană la 160 ani, în "Curierul de Iași", II, nr. 7, 15-30.VI.1995, p. 1.

Scanned with OKEN Scanner

Un debut de talent, în "Opinia", VI, nr. 1583, 17.X.1995, p. 2.
Florin Stegaru, în "Opinia", VI, nr. 1583, 17.X.1995, p. 2.
Expoziție omagială, în "Exod", II (1995), nr. 5-6, p. 2.
Costache Agafiței, în "Viața", nr. 3, 1996, p. 4.
Petre Cernescu - la 80 de ani, în "Opinia", VII, nr. 1728, 10.IV.1996, p. 2.
Bucuriile simple (Expoziția de artă naivă de Sala Victoria), în "Monitorul", VI, nr. 95, 25.IV.1996, p. 6.
Zugravii Uspeniei din Botoșani în actualitate, în "Monitorul de Botoșani", II, nr. 151, 28.VI.1996, p. 3.
Rectitorire, în "Monitorul", VI, nr. 158, 6.VII.1996, p. 6.
O scrisoare a societății ACREMIS, în "Independentul", II, nr. 391, 19.IX.1996, p. 4.
Interviu, în "Realitatea", I, nr. 120, 19.IX.1996, p. 6.
Itinerar elen, în "Independentul", II, nr. 408, 9.X.1996, p. 11 (republicat în "Candela Moldovei", V (1996), nr. 7-8, p. 4 - supliment Muguri de lumină nr. 2, 1996, p. 4), și periodicul bilingv Elfris (Speranța), VI (1996), nr. 11, p. 6.
Rectitorire, în "Candela Moldovei", V (1996), nr. 7-8, p. 4.
La dezvelirea unui bust, în "Independentul", II, nr. 412, 14.X.1996, p. 5.
Surprinzătoarea întâlnire cu noi înșine, în "Independentul", III, nr. 477, 6.II.1996, p. 4.
La Trianon - expoziție de icoane, în "Independentul", III, nr. 529, 7.III.1997, p. 6.
Alexandrina Neculce - Expoziție de pictură, în "Independentul", III (601), 2VI.1997, p. 16.
Gavril Mocenco - la Cupola, în "Independentul", III, nr. 661, 11.VIII.1997, p. 4.
Expoziție și argument, în "Independentul", IV, nr. 860, 13.IV.1998, p. 7.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

CAPITOLUL I - MONUMENTE

Anticipând stilul epocii lui Ștefan cel Mare - biserica *Sfânta Treime* din Siret 7
Reper al spiritualității noastre: biserica *Sf. Nicolae* din Bălinești 12
Între Orient și Occident - o sinteză românească: *Trei Ierarhi* 21
Între altar și națiune - destinul unei biserici 45
Mai tare ca bronzul (Eminescu în sculptura românească) 63
Vouă, iubiți camarazi, vă închinăm acest monument 67
Piața 71
Popasuri la "Eternitatea": note asupra artei monumentelor funerare 73

CAPITOLUL II - REMEMORĂRI-COMEMORĂRI

Turner - contemporanul nostru 95
N. Tonitza și Iașul 99
Ștefan Dimitrescu în conștiința epocii 103
Ștefan Dimitrescu - N. Tonitza - destinul unei prietenii exemplare 107
Elogiul permanenței - Gh. Petrașcu 114
Popas și matrice spirituală (Aurel Băeșu și Fălticenii) 119
O prințesă - artistă: Olga Sturza 122
Un prematur, ilustru dispărut - pictorul-profesor Ioan Neagoe 128
C. Negruzzi în Iașul vremii sale 132
Avatarurile unei vieți și ale unei opere (D. Hârlescu) 137
Preotul Dumitru Furtună și Dorohoiul neodihnelor sale 161

CAPITOLUL III - CRONICAR

Dan Hatmanu - decantări în suprarealism 179
Retrospectivă - Constantin Radinschi 182
Comemorare: Adrian Podoleanu 184
Dialog cu Adrian Podoleanu 187

Scanned with OKEN Scanner

Liviu Suhar pe marginea unor expoziții 193
Ion Petrovici la galeriile de artă "Cupola" 196
Grigore Popovici în retrospectivă 197
Flori peste timpuri 199
Maria Manucă - în cautarea spațiului și timpului sacru 201
Arta naivă - valori și semnificații 204
ACREMIS - povestea unei societăți recente 207
Interferențe cultural-eclesiastice 209
Slujitor al altarului dar și al culturii strămunilor săi 212
La o rectitorire. Amintirile unui paraclis 216
Sfințirea bisericii "Sf. Treime" - Mănăstirea Bals 222
Itinerar elen 225
O insultă adusă culturii și bisericii românești 228

CAPITOLUL IV -
OM ȘI NATURĂ - ÎNTRE SENTIMENT SI RESPONSABILITATE

A vorbi despre sentimentul naturii 235
Alexandru Odobescu - între clasicism si romantism în receptarea naturii 248
Magia naturii - peisajul eminescian 256
Imn către soare - proza lui Al. Macedonski 282

CAPITOLUL V - **INTERFERENȚE SPIRITUALE**

Confluențe spirituale franco-române:
Jean Boutière și exegeții români ai operei lui Ion Creangă 307
Repere italiene în formația și
activitatea de artist plastic al lui Gheorghe Asachi 324
Interferențe spirituale româno-elene în Moldova - sec. XVII-XIX 336
Mihai Steriade - inima mea românească în Belgia 344
Suflete românești în diaspora: Georges Dumitresco 347

ANEXĂ 349

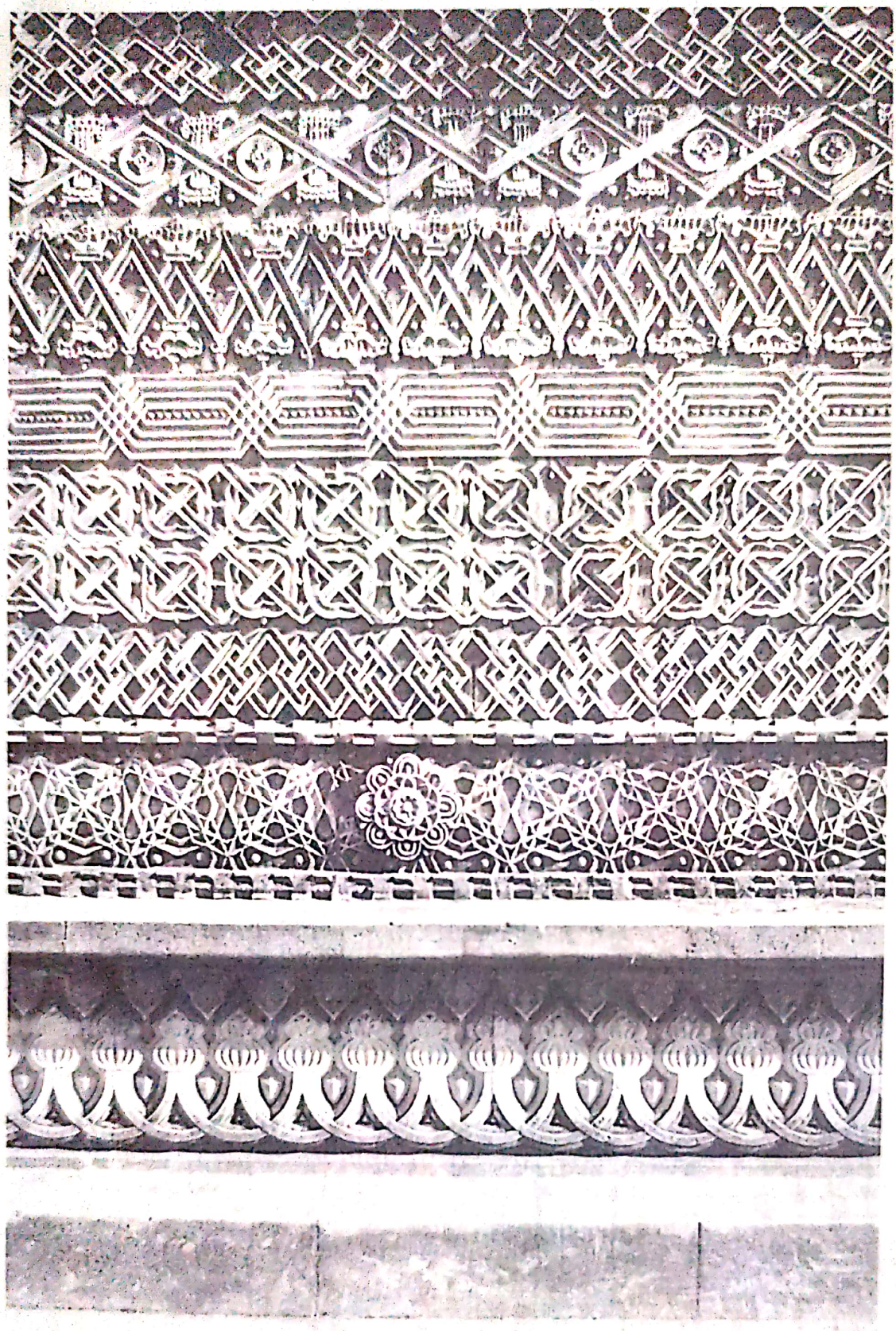
Tiparul executat la:
Tipografia mitropolitană **TRINITAS**,
Mănăstirea Golia - Iași

Scanned with OKEN Scanner

Biserica Trei Ierarhi (1639)

Foto: George Florian Macarie.

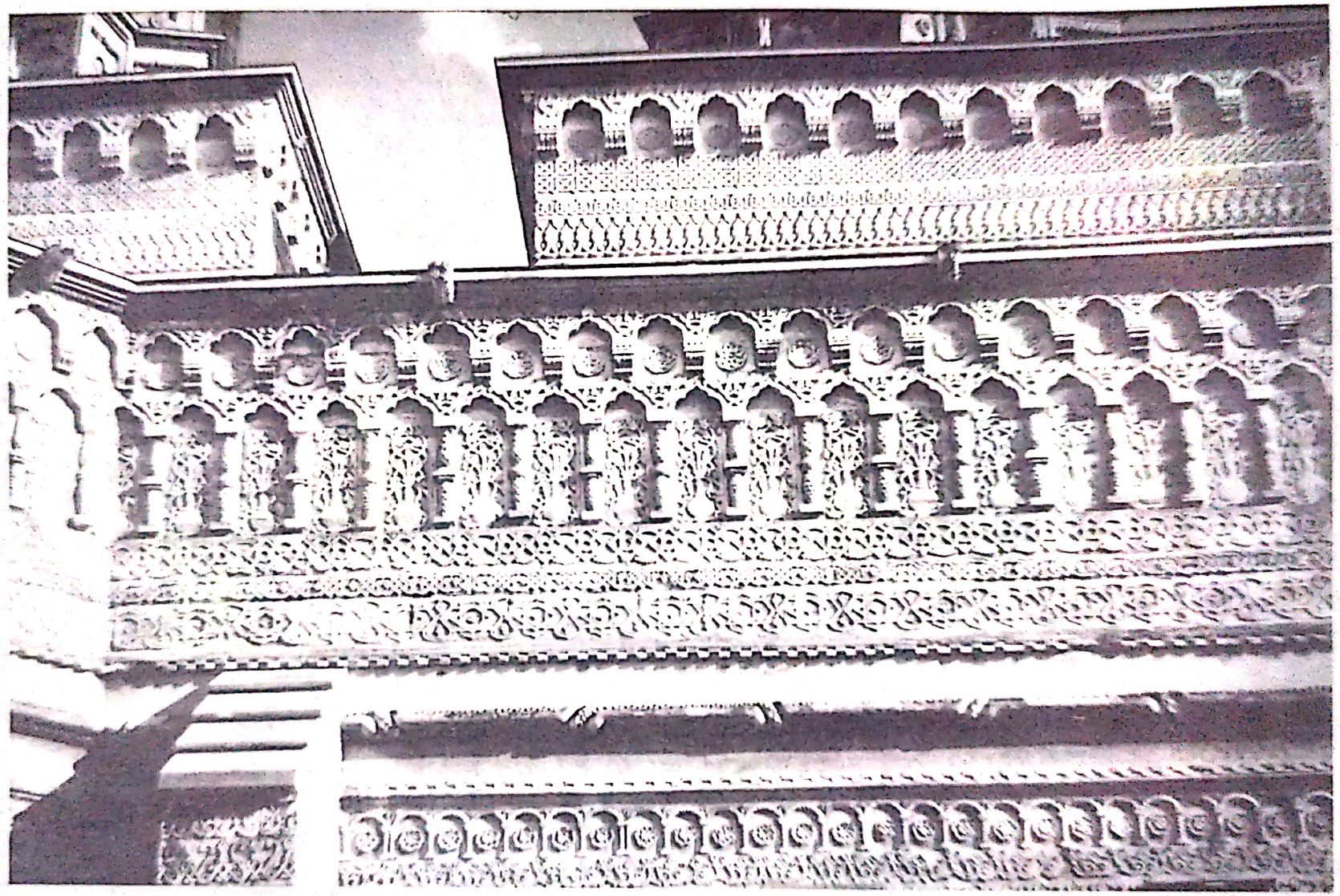
Scanned with OKEN Scanner



Fațada sudică: bandourile cu arborele vieții, friza discurilor solare și bandourile în spirit geometrizant.

Foto: George Florian Macarie

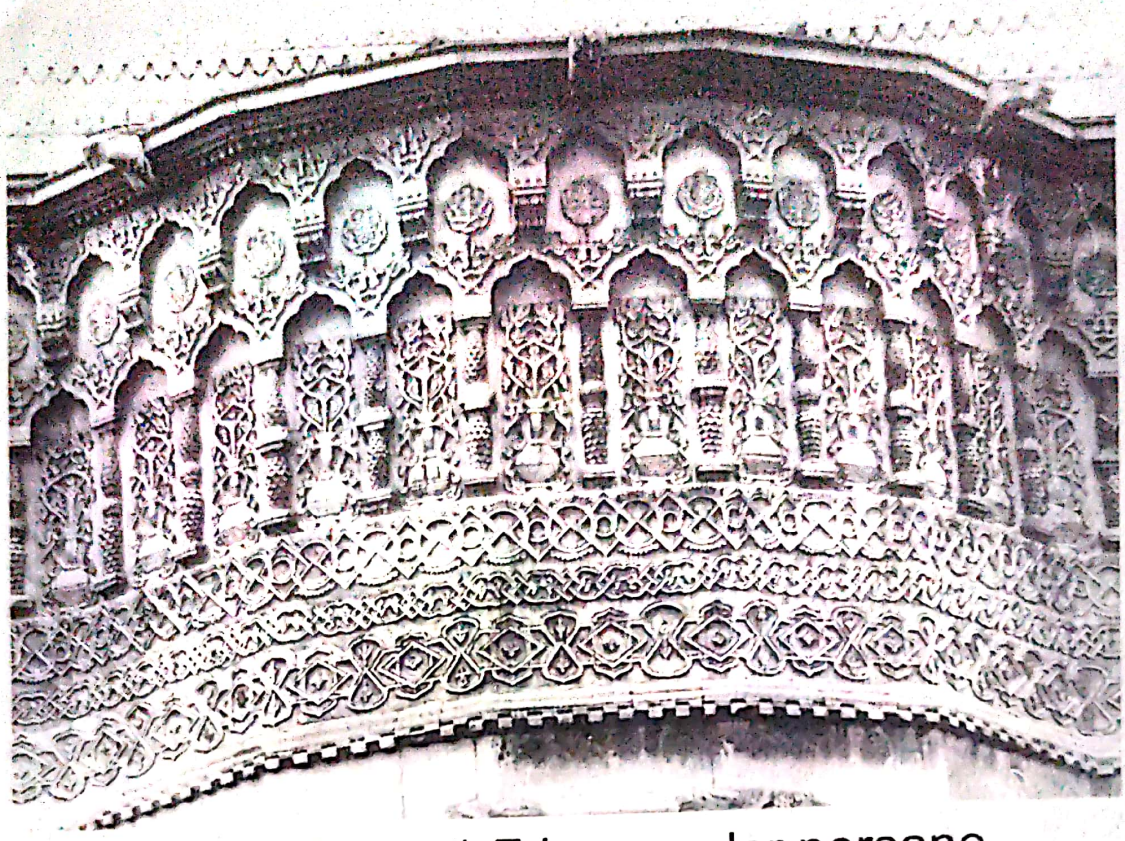
Scanned with OKEN Scanner



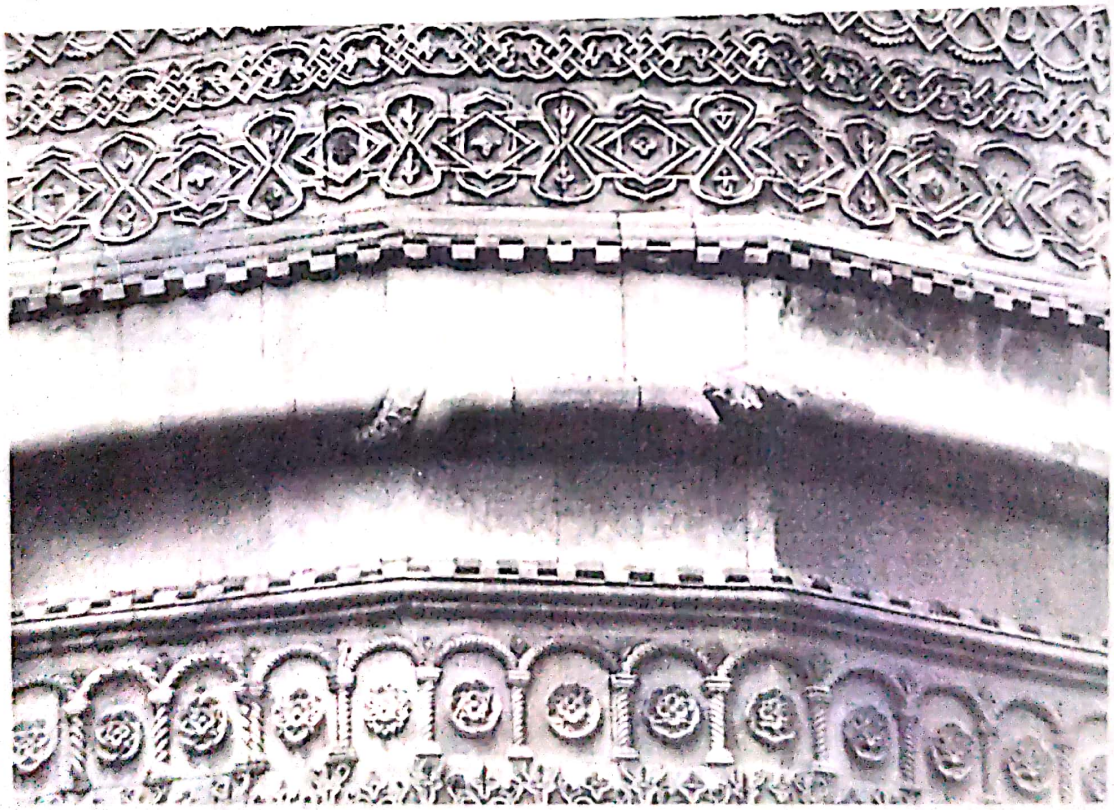
Fațada de sud: bandourile din partea superioară.

Foto: George Florian Macarie

Scanned with OKEN Scanner



Absida (de est).Friza vaselor persane.



Absida (de est) - Brâul-torsadă și cele două bandouri care îl flanchează, decorate în spiritul barocului italian.

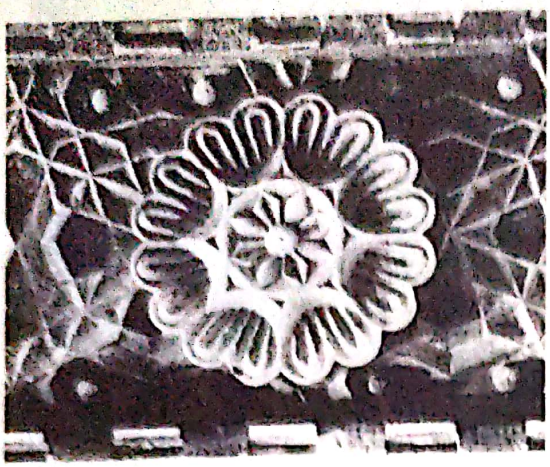
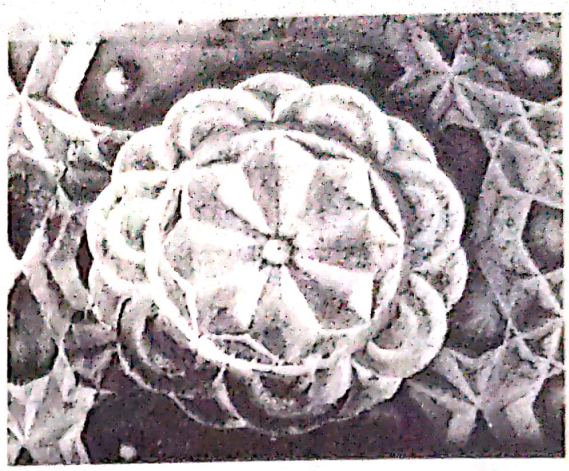
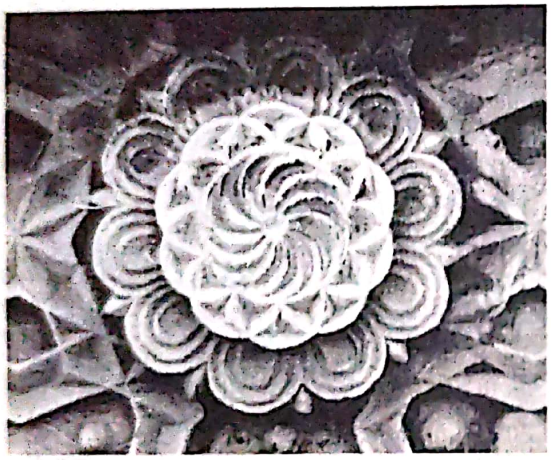
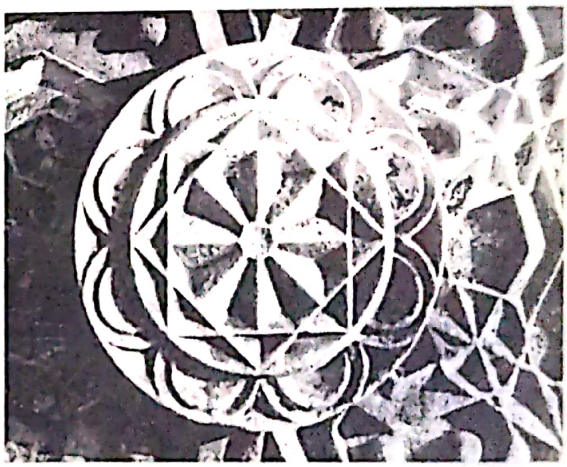
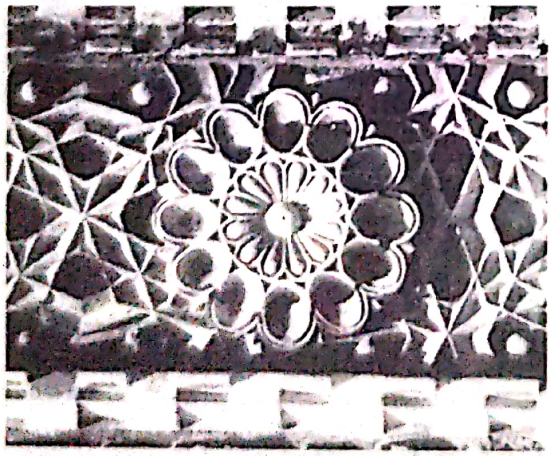
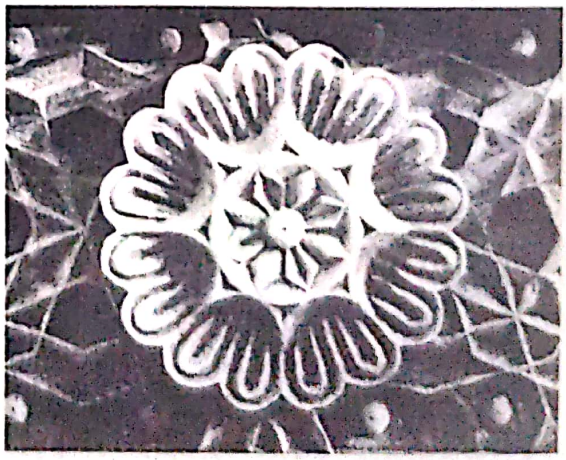
Foto: George Florian Macarie

Scanned with OKEN Scanner

Biserica Trei Ierarhi: Portalul de intrare în pronaos.

Foto: George Florian Macarie

Scanned with OKEN Scanner

Discul soarelui: metamorfoze

Foto: George Florian Macarie

Scanned with OKEN Scanner

Doamna Tudosca și fiicele - Domnițele Maria și Ruxandra.

Foto: George Florian Macarie

Scanned with OKEN Scanner

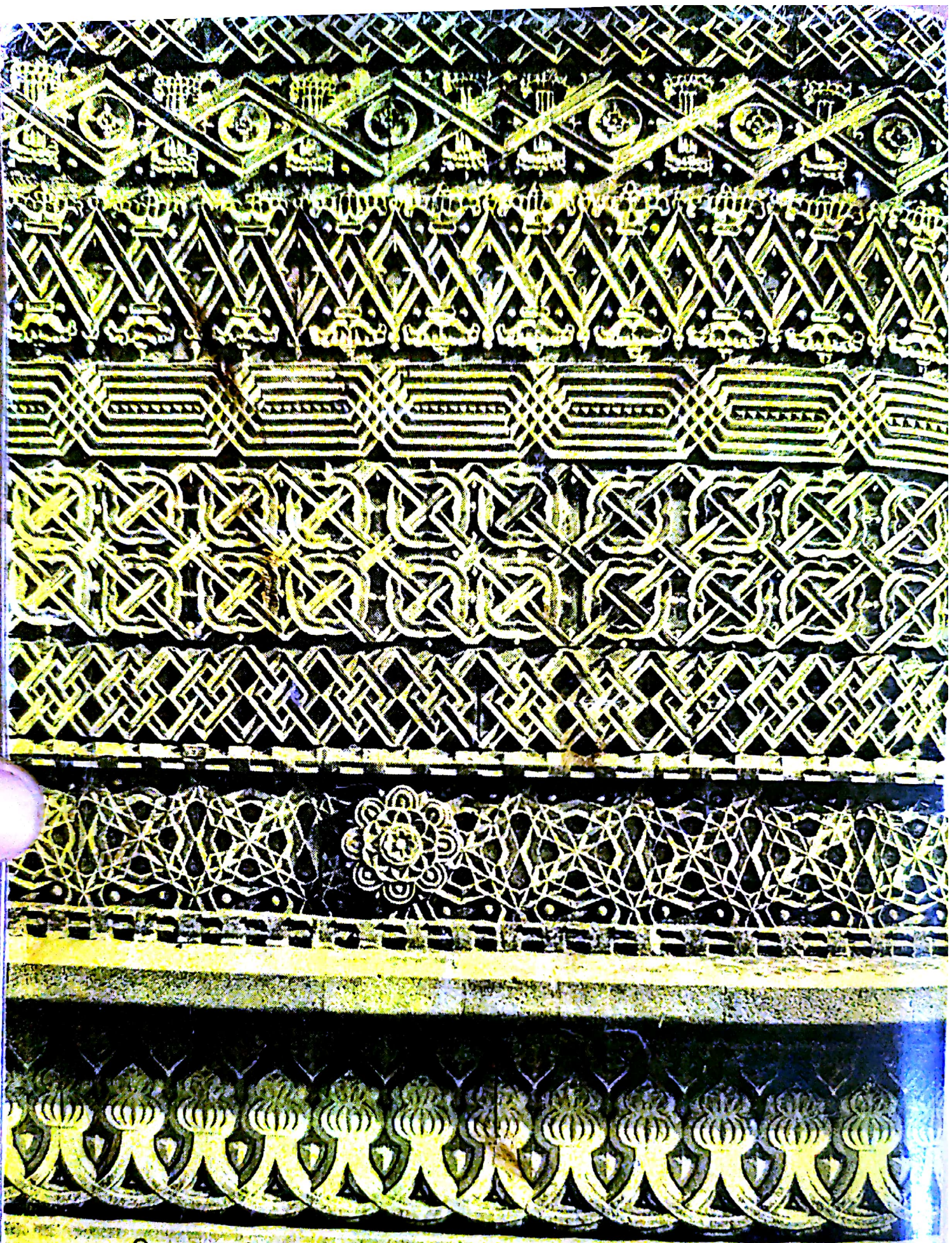
00015127

252

Sala gotică (interior).

Foto:George Florian Macarie

Scanned with OKEN Scanner



Coperta a fost realizată de autor pe baza unui colaj fotografic
de George Florian MACARIE

Scanned with OKEN Scanner